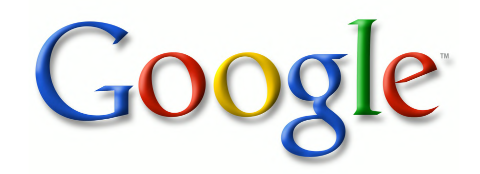



UC-NRLF
$B 65 177



DIE KOMÖDIEN

DES

PLAUTUS.

KRITISCH NACH INHALT UND FORM

BELEUCHTET,

ZUR

BESTIMMUNG DES ECHTEN UND UNECHTEN

IN DEN EINZELNEN DICHTUNGEN.

VON

K. H. Weise.



QUEDLINBURG.

DRUCK UND VERLAG VON G. BASSE.

1866.

Einleitung.

Es kann, wenn man einmal sich mit Kritik und Exegese der Geistesproducte lang vergangener Zeiten befasst, kein interessanteres und nothwendigeres Geschäft geben, als die Untersuchung, ob das oder jenes Stück dem oder jenem Autor wirklich zukommt, dem es zugeschrieben wird; und so gewiss vielleicht in irgend einer Gestaltung oder Sammlung sich Gleichartiges mit Ungleichartigem, Aechtes mit Unächtem gemischt findet: so gewiss wird ein geübtes Auge, wenn es sich hinlänglich mit den betreffenden Formen und Ideen vertraut gemacht hat, das Ungleichartige bald von einander sichten, und da, wo der gewöhnliche Blick nur einerlei Gegenstände sieht, Verschiedenheiten entdecken, die oft auf sehr verschiedenen Ursprung der einzelnen Theile hinführen müssen. Es kommt überall dabei auf das gründlichere Durchdringen der Sache an, zu dem man sich nur durch lang fortgesetzte Uebung befähigen kann. Die Geistes- oder Kunstproducte tragen unterdessen, wie die Menschen und die Werke der Natur, ihre Merkmale so lang sie dauern, von Zeiten zu Zeiten weiter, gleichsam als Räthsel, die ihrer Lösung harren; obschon über die Richtigkeit dieser Lösung nie ein gewisses Siegel gegeben werden wird.

Das geistige Organ, das uns zu An- und Einsichten dieser Art geeignet macht, ist zuerst das Vermögen, sich ungetheilt und mit voller Empfindung den Gestaltungen einer von der unsrigen oft sehr verschiedenen Welt und Zeit so hingeben zu können, dass eine Auffassung derselben möglich werde, die den Objecten in höherm Grade entspreche, als es bei gewöhnlicheren Verhältnissen der Fall ist. Wo dieses Organ sich nicht findet, da ist überhaupt eine nur einigermassen adäquate Auffassung einer andern Welt oder Zeit, als die unsrige ist, nicht wohl gedenkbar. Unglaublich aber ist, wie sehr hierin Uebung das Gesicht schärft, und in wie ganz anderm Lichte sie oft die Erscheinungen gewah-

ren lässt. So in den Gestaltungen der Plastik, Malerei, Musik, so auch in den Producten der Dichtkunst und übrigen Schriftstellerei. Dem Unkundigen erscheinen die biblischen Schriften leicht als völlig gleichartige Werke, wenn die genauere Betrachtung die äusserordentlichsten Verschiedenheiten in Character, Ursprung und Bestimmung der einzelnen Theile erkennen lässt. Das Nibelungenlied liest man in einem Striche von Anfang zum Ende fort, und wähnt, weil die Theile sich so ziemlich gleichartig in ähnlichen Versen an einander reihen, es müsse von einem Dichter, zu einer Zeit, auf einer Studirstube geschrieben worden sein, wenn das durchdringendere Auge wohl bald aus Form, Gehalt und Gestaltung, wie einzelne zusammengefügte Theile, so auch verschiedene Meister entdeckt, die zum Baue des Ganzen mögen beigetragen haben. Im Homer hat Wolf den glücklichen Blick gethan, oder vielmehr, was Andere ebenfalls geahnt, nur schärfer gesehen, und scharfsinnig und treffend dargestellt. Er hat die leicht verschwindende Anschauung zur rechten Zeit aufgefasst, und im richtigen Panzer der Minerva sie, mit Gründen des Verstandes und der Beobachtung unterstützt, dargethan, und es ist wohl noch bis jetzt die Fahne, zu der wir uns bei der Betrachtung der Werke des Mäoniden zu gesellen haben.

Dass man bisher in diesem Betracht noch so wenig Rücksicht auf Plautus genommen hat, ist um so mehr zu verwundern, da dieser für Sichtung und Conjectur ein um so reizenderes Feld darbot, je willkürlicher unstreitig das Schicksal über seinen Gestaltungen gewaltet, jemehr die Tendenz seiner Erzeugnisse eigentlich nur eine Nebenrichtung der menschlichen Bestrebungen, das scenisch-artistische Vergnügen, zu bezwecken schien, und jemehr die eigentlich dabei obwaltende dichterische Kunst in dem von ihr selbst geschaffenen Elemente gleichsam verschwamm.

Denn kaum hat je ein Genius in diesem Betracht anspruchsloser gewirkt, als Plautus, kaum je einer sich unter den Blumen der eignen Dicht- und Darstellung verborgener gehalten. Es ist ihm nicht hauptsächlich darauf angekommen, durch eine kunstvolle oder künstlich zusammengesetzte Darstellung sich einen grossen Namen zu erwerben, oder dadurch um die Billigung und den Beifall der Kunstverständigen zu buhlen, noch weniger sich als grossen Geist, Dichter oder Gelehrter zu beweisen. Er war wohl der erste Poët Latiums, der, alle übrigen Rücksichten oder Vortheile bei Seite setzend, in jeder Scene und bei jedem Worte, das er dichtete, einzig darauf ausging, das ächte und wahre Römervolk durch ächten und wahren Witz zu ergötzen. Er

war ganz frei von allem poëtischen Egoismus, von dem auch nicht die Spur in den von ihm noch übriggebliebenen Werken erscheint. Er hatte sich allein und ganz nur der Kunst gewidmet, und suchte und fand nur in ihr und bei ihr selbst seinen Zweck, seine Befriedigung, seinen Schutz und Anhalt. Livius Andronicus hing von seinen Patronen ab, und trachtete darnach, griechisches Wissen und griechische Bildung auf römischen Boden zu verpflanzen. Ennius desgleichen, der geliebte Freund der Scipionen, dessen Standbild das dritte in deren Grabgewölbe war. Naevius hatte, bei aller Munterkeit des Geistes und glücklichem Talent, doch wohl in der Komödie nicht ganz den rechten Ton getroffen, sich durch zu republikanische Aeusserungen zu weit hinreissen lassen. Von allem diesen war Plautus frei. Er hatte sich einzig den Witz, und das Vergnügen des Publicums durch dialogischen Scherz auf der Bühne zu seinem Zwecke gewählt, und er wurde dabei von der Zeit, in der er lebte, allerdings auf das Vortheilhafteste unterstützt. Denn einmal hatte sich durch Livius, Naevius und Ennius die poëtische Kunst bereits in so weit in Latium eingebürgert, dass ein kommender Dichter schon auf ziemlich sicherer Basis fortbauen, und mit grösserer Bequemlichkeit, Heiterkeit und Geistesfreiheit die wahre und eigentliche Blume der Dichtung hervorzeitigen konnte, wo die Vorgänger erst Wurzeln, Stamm und Zweige hatten schaffen müssen. Und diese Blüthe ist wohl im Plautus eben so wenig zu verkennen, wie im Aristophanes Griechenlands.

Sodann war aber die Zeit, in der Plautus schrieb, auch in andrer Hinsicht für poëtische Hervorbringungen der Art ausgezeichnet günstig zu nennen. Denn, sage man was man wolle, die politische Verfassung, Würde und Stimmung, sowie das volksthümliche Gefühl wird jederzeit auf die besondere Oekonomie der wissenschaftlichen wie der dichterischen und andern Kunstwerke in höherer Bedeutung einen wesentlichen Einfluss äussern. Wer den Livius gelesen hat, wird eine Idee von der Stimmung haben, die dazumal in Latium herrschte. — Carthago war einst Persiens Verbündeter gewesen, und an demselben Tage, wo die Schlacht bei Salamis geschah, hatte Gelon in Sicilien das ungeheure Heer der Carthaginienser geschlagen. Und wie Mardonius in der Griechenzeit nach Hellas ging, um das civilisirte Europa dort zu unterjochen, so kam später Hannibal nach Italien, um dort gleichfalls das europäische Princip zu vernichten. Und wie einst Themistokles, Aristides, Eurybiades und Andere den Feind mit der Macht ihres Speeres von den griechischen Gestaden verdrängt, so hatten hier, zuerst Duillius, Regulus, Metellus, Lu-

tatius und dann die Scipionen, und Marcellus und Claudius Nero und Livius für Italien gefochten, war Scipio nach Afrika übergegangen, um bei Zama den Sieg über den Löwen Afrikas zu erkämpfen. Die Römer hatten wahrhaft gesiegt. Sie hatten schon früher einen Heldenmuth und heroischen Sinn ohne Gleichen bewiesen; man kann sich denken, welche Stimmung da herrschen musste, als der Sieg errungen war. In und unmittelbar nach dieser grossen Periode aber dichtete Plautus; und wenn einst nach den Siegen von Marathon und Platäa in Hellas der Chor der Musen heller ertönte, und reinere Hymnen erklangen, so ist es wohl nicht zu verwundern, wenn die ähnlichen Umstände, wenn das nationale Hochgefühl, das damals Latium beherrschte, auch auf diejenigen Producte einen grossen und vortheilhaften Einfluss äusserten, die damals zur Belustigung des Römervolkes aus dem Haupte des Marcus Accius Plautus hervorgingen.

Drittens endlich war aber auch, obschon weit vorgeschritten, dennoch die Cultur, Kunst und bürgerliche Verfassung Latiums zur damaligen Zeit immer noch erst im Werden: es war noch eine einfache, noch eine steigende Zeit, noch frei von allem Geschniegelten, Affectirten, frei von aller Verbildung und Ueberbildung. In solcher Zeit gestaltet sich gern das Aechte, weil Alles frisch und jugendlich ist, und weil die Geister noch stark sind, um nach dem Wahren zu greifen, und den Nagel auf den Kopf zu treffen.

Dies ist der Character des Plautus und dies die Umstände, unter denen er dichtete und die gewiss viel dazu beigetragen haben, um seinen Werken die Lebendigkeit und das ächte Interesse zu geben, das jeden Leser, der ihn ergreift und versteht, unwillkürlich an ihn fesselt. Man hat an ihm eine immer frische und nie versiegende Fundgrube des ächten Volkswitzes, verbunden mit einem Rhythmus, der nirgends natürlicher gefunden wird, und einer Sprache, wie wir sie in keinem Dichter eigenthümlicher aufweisen können. Diese Eigenschaften haben ihn von jeher zur Lieblingslectüre derer gemacht, die sich von geistigen Anstrengungen auf eine geistreiche Art zu erholen wünschten, und wie Plato unter seinem Kopfkissen zu gleichem Zweck den Aristophanes liegen hatte, so pflegte Luther sich am Plautus zu erheben, und der h. Hieronymus nahm, wie wir wissen, ihn gern zur Hand, wenn er von seinen ernstern Studien und Anstrengungen ermüdet war. Diese Eigenschaften machten ihn alsbald bei Lebzeiten zum Lieblingsdichter der Römer, weil sie sicher waren, wenn sie in seine Stücke gingen, sobald der Vorhang

niederfuhr, das zu finden, was sie suchten, eine wahrhafte Unterhaltung.

Dieser Umstand machte früh die plautinischen Komödien zum wahren Eigenthum des Volkes. Allein indem man sich an ihnen wahrhaft ergötzte, indem man sie häufig gab und aller Orten als nationales Product und Gemeingut anerkannte, konnte es auch nicht fehlen, dass sie das Schicksal aller wahrhaft couranten Artikel theilen und vielfach gemissbraucht, gemakelt und verfälscht werden mussten; es konnte nicht fehlen, da des Plautus Name eine so mächtige Währung bei der ganzen Nation erhalten hatte, dass man aller Orten Stücke von ihm sehen wollte, und dass die Theaterdirectoren, um ihre Schauplätze zu füllen, oft den Namen des Plautus auf ihre Zettel setzen mussten, wo nicht an Plautus zu denken war; es konnte nicht fehlen, dass im Handel theils schon früh, theils erst später so manches Stück als plautinisch ausgeboten wurde, von dem Plautus kein Jota geschrieben hatte.

Keine Behörde, kein Journal, keine Kritik, ja selbst nicht Plautus konnte diesen Missbrauch verhindern, und so kamen unter des Plautus Titel eine Menge Komödien auf die Nachwelt, die ohne Zweifel nur zum geringern Theile diesen Titel verdienten, und die sich zu des Gellius Zeiten auf 130 beliefen.

Frühzeitig schon übten die Römer hierin die Kritik, und zwar auf dreifache Art, indem sie theils die einzelnen untergeschobenen Verse in den plautinischen Komödien als nichtplautinisch unterschieden, theils die ganzen nichtplautinischen Stücke von den ächten aussonderten, theils auch Stücke, die vom Plautus herrührten, allein von andern Dichtern oder des Dichterruhms Begierigen occupirt worden waren, dem Plautus wieder vindicirten. Denn, merkwürdig genug, auch in dieser Art sollen Fälschungen und literarische Unterschleife vorgegangen sein, obgleich man sich die Möglichkeit davon schwer vorstellen kann.

Ueber die erstere Art lesen wir eine Aeusserung im 9. Buch der Briefe Cicero's an seine Freunde, im 1. Briefe, wo er an den Papirius Paetus Folgendes schreibt: „Doch besitzt Cäsar hierin eine scharfe Unterscheidungsgabe, und wie dein Bruder Servius, der unstreitig einer der unterrichtetsten Literatoren war, leicht entschied: der Vers ist nicht vom Plautus, der ist von ihm, weil er sein Ohr durch fleissiges Lesen und Aufmerken auf die Verschiedenheiten der dichterischen Darstellungsart in dieser Unterscheidung geübt hatte, so höre ich vom Cäsar, dass er, wenn ihm ein Witzwort vorgebracht wird, das von mir herrühren soll,

alsbald mit Sicherheit bestimmt, ob es von mir oder nicht von mir sei."

Ueber die beiden andern Arten finden wir in den Attischen Nächten des Gellius eine längere sehr bemerkenswerthe Auslassung, im 3. Capitel des 3. Buchs, die wir hier ihrem Hauptinhalte nach umständlicher mittheilen wollen: „Sehr richtig scheint mir, heisst es dort, was ich mehrere gründliche Kenner habe sagen hören, die die meisten Komödien des Plautus genau und sorgfältig gelesen hatten: sie würden in ihrem Urtheil über die Aechtheit derselben weit weniger nach den Verzeichnissen eines Aelius, Sedigitus, Claudius, Aurelius, Attius oder Manilius, als nach dem Character, dem Geist und der Sprache des Plautus selbst gehen. Dies war auch die Norm, welcher Varro bei seinem Urtheile einzig folgte. Dieser hat ausser den Einundzwanzig, die man die Varronianischen nennt, und die er von den andern deshalb trennte, weil über sie kein Zweifel waltete und die allgemeine Meinung sie einstimmig für ächte Werke des Plautus erklärte, auch noch mehrere andere, in denen sich ganz dem des Plautus ähnlicher Stil, Witz und Sprache findet, für ächt erklärt und sie, nachdem sie bereits von den Namen anderer Dichter in Possess genommen worden waren, dem Plautus wieder vindicirt; so z. B. die Boeotia, die sich unter jenen 21 nicht findet, und als Werk des Aquilius gilt; diese hat nichts desto weniger Varro für dem Plautus zugehörig erklärt; und gewiss, ein mit dem Plautus nur einigermassen vertrauterer Leser wird wohl diesem Urtheile beizupflichten keinen Augenblick Bedenken tragen. Auch unser Favorinus, dem ich unlängst die Nervolaria vorlas, die ebenfalls unter die zweifelhaften Stücke gerechnet wird, rief bei folgendem darin vorkommenden Verse: *Strateae, scrupedae, strictivolae, sordidae,* ganz entzückt über die zierliche Wahl der alterthümlichen Bezeichnungen der dort geschilderten Personen: Gewiss, dieser einzige Vers könnte uns als hinreichender Beweis gelten, dass dies Stück von Plautus ist! — Und als wir neulich das Fretum lasen, ein Stück, das Manche dem Plautus absprechen, glaubten wir deutlich zu fühlen, es sei ganz sicher vom Plautus, und ächter als eines."

„Marcus Varro in seinem Werke über die Plautinischen Komödien, im 1. Buche, führt folgende Worte des Attius an: „Denn weder die Gemini, noch Leones, noch Condolium, noch Anus, noch Bis compressa, noch Boeotia, noch Ἄγροικος, noch Commorientes, waren jemals vom Plautus, sondern sind vom Aquilius." — In demselben Werke schreibt Varro auch, es habe einen Dichter Plautius gegeben, der

gleichfalls Komödien gemacht. Da nun auf den Titeln dieser Stücke der Name des Verfassers im zusammengezogenen Genitiv: Plauti, gestanden habe, so habe man auch diese für Stücke des Plautus genommen, da man sie doch eigentlich nicht Plautinisch, sondern Plautianisch hätte nennen sollen."

„Es giebt unter des Plautus Namen an 130 Komödien. Unter diesen hält Aelius, ein sehr unterrichteter Kenner, nur allein 25 für ächt. Anzunehmen scheint mir jedoch, dass diejenigen Stücke, die zwar des Plautus Namen führen, aber nicht von ihm selbst wirklich gefertigt scheinen, Werke älterer Dichter waren, die vom Plautus überarbeitet und verbessert wurden; daher auch sie etwas vom plautinischen Stile an sich tragen."

„Den Saturio und den Addictus, und noch ein drittes Stück, dessen Namen mir jetzt nicht beifällt, soll Plautus im Pistrinum geschrieben haben. Er hatte nämlich alles sein Geld, das er durch seine theatralischen Unternehmungen gewonnen, im Handel angelegt; und da er damit unglückliche Geschäfte gemacht und Alles verloren hatte, so hatte er sich, als er ganz hülflos nach Rom zurückgekehrt war, bei einem Bäcker vermiethet, um durch Mehlmahlen sein Brod zu verdienen. — So soll auch Naevius zwei Stücke im Gefängnisse geschrieben haben, als er wegen seiner fortwährenden Sticheleien gegen die Vornehmsten im Staat, die er, nach der Sitte griechischer Dichter, in seine Komödien einflocht, in Haft gebracht worden war; woraus er nachher von den Volkstribunen wieder befreit wurde, nachdem er in oben erwähnten Stücken die frühern Fehler und Beleidigungen, durch die er so Viele vor den Kopf gestossen, wieder gut gemacht hatte."

Gellius bezeichnet hier ganz recht die richtige Norm, der man bei der Bestimmung über Aechtheit oder Unächtheit der plautinischen Stücke zu folgen habe. Er sagt nämlich, man müsse sich dabei nicht sowohl nach den Zeugnissen oder Repertorien der Kritiker richten, als vielmehr nach der Idee des plautinischen Stils selbst. Man müsse den Character des Plautus, den Character seines Geistes und seiner Sprache vor Augen haben und zum Massstabe nehmen. Niemand wird bezweifeln, dass die von Gellius angegebene die einzig wahre Richtschnur, der einzig ächte Faden der Ariadne sei, der uns durch dieses Labyrinth leiten müsse. Wir werden, um zu urtheilen, ob ein fragliches Kunstgebild von einem bestimmten Meister sei oder nicht, keineswegs nach dem Zeugnisse der Antiquarien oder nach äussern Umständen fragen, sondern einzig und allein die Vorstellung zu

Rathe ziehen, die wir uns von der besondern Darstellung des besondern Meisters selbst machen müssen oder gemacht haben.

Es ist offenbar, dass diese Vorstellung, wenn wir ihr sollen folgen können, sich erst in uns gebildet haben muss, und dass dies nur auf dreifachem Wege, entweder durch Abstraction, oder durch Construction, oder durch beides geschehen könne, und dass dies mit möglicher Distinction geschehen müsse, wenn wir bei dieser wichtigen Sache nicht einem blossen Gefühle nachgehen, und auf diesem dunkeln Wege nicht statt eines klaren Lichtes, einem flackernden Irrwische folgen wollen.

Ist nun eine hinreichende Anzahl völlig entschiedener Producte eines bestimmten Dichters vorhanden, die sämmtlich einen gleichen oder wenigstens sehr ähnlichen Typus der Darstellung bewähren, so haben wir hier nur auf dem Wege der Abstraction uns die Merkmale zu sagen, die die einzelnen Züge zu seinem Characterbilde constituiren. Fänden wir z. B., (um nur eine Parallele aufzustellen,) eine Komödie aus dem griechischen Alterthume, in der, bei körniger Sprache und munterem Rhythmus, zum Eingang eine bestimmte Idee hingestellt, und später, gleich dem Faltenwurf eines weichen Gewandes, die Consequenzen dieser Idee dargestellt wären, so könnten wir wohl mit ziemlicher Sicherheit schliessen, diese Darstellung sei vom Aristophanes, weil sich dieser Typus deutlich in seinen vorhandenen Komödien ausspricht. Wäre aber unter allen einem Dichter beigelegten Producten, strenge genommen, nicht ein einziges unfraglich, sodass man, um über die Aechtheit der Fraglichen zu entscheiden, erst über Fraglichkeit oder Unfraglichkeit der Unfraglichen zu entscheiden hätte, so ist zweierlei offenbar: erstlich, dass man bei Bildung einer Vorstellung vom Dichter nicht sowohl nach Abstraction, als nach Construction zu verfahren hätte, und sodann, dass der Urgrund dieser Begründung nicht sowohl im eigentlichen Grund oder Bestand, als vielmehr im Construenten selbst gesucht werden müsse und beruhe. Wollen wir urtheilen, ob gewisse Rhapsodien vom Homer sind oder nicht, so müssen wir nothwendig erst bestimmen, welche sind vom Homer, und welche nicht. Und da sie alle in gleicher Weise seinen Namen auf dem Schilde führen, folglich alle in gleicher Art fraglich sind, so sieht man bald, dass hier vor Allem eine gewisse Wahl geschehen müsse; man sieht auch, dass diese Wahl ganz allein in der Ansicht und Willkür des Wählenden beruhe. Und eine solche Wahl ist es, die im Plautus Varro gethan hat.

Weder Varro aber, noch irgend ein Kunstrichter des Alterthums haben bei ihrem Urtheile über die Plautinischen Stücke

sich vorher wohl sorgsam um ein Ideal bekümmert, das sie sich als Norm ihrer Entscheidungen in Folge gewisser Prämissen hätten construiren müssen, ehe sie gewisse Komödien als Plautinisch betrachteten. Sie folgten, wie es scheint, einem gemischten Principe. Sie nahmen eine gewisse Anzahl traditionell als allgemein anerkannt an; sie construirten sich nach ihren Abstractionen davon ein Bild von Plautinischer Sprache überhaupt, und beurtheilten und verurtheilten diesem ungefähren Bilde gemäss die fraglichen Stücke, ohne sich vielleicht einmal um die besondern Eigenthümlichkeiten und unterscheidenden Kennzeichen, die sich in den einzelnen Stücken, sowohl den fraglichen als den unfraglichen, vorfinden, eben sehr zu bekümmern, sonderten die unfraglichen, gleichsam wie im Rusch zusammen und fassten nun nach diesem unbestimmten Massstabe ein eben so unbestimmtes und ungefähres Urtheil auch über die übrigen. Hätten wir des Varro, oben von Gellius angeführtes Werk, wir würden uns hiervon sicher deutlich überzeugen.

Die jetzt nicht mehr vorhandenen, aber ehedem dem Plautus zugeschriebenen Stücke gehen uns nun in diesem Betrachte nichts mehr an. Sie sind hinüber in das Meer der Vernichtung, gleich den mehr als hundert griechischen Komikern und andern Werken und so vielen Codicibus, die einst der verruchte Kalif Omar in Alexandria verbrannte. Ueber sie ist also alles Princip unnöthig, und alle Kritik unmöglich. Denn aus den wenigen von ihnen vorhandenen Fragmenten lässt sich nicht Hinreichendes absehen und nichts Gewisses bestimmen.

Ich zweifle keinen Augenblick, dass wir in den zwanzig noch vorhandenen wirklich die Varronianischen besitzen. Dies scheinen theils andere Umstände, theils der, dass sie sämmtlich in einer und derselben alphabetischen Reihenfolge uns überliefert wurden, theils endlich, dass hauptsächlich aus ihnen Citate beigebracht werden, darzuthun. So hat auch Gellius ausser ihnen nur wenige andere Plautinische Komödien in seinen Attischen Nächten erwähnt.

Mögen nun aber auch alle alten Kunstrichter in Rom über die Aechtheit dieser Stücke mit einander einig gewesen sein, und mag demgemäss auch Varro sie sämmtlich als wahrhaft Plautinisch betrachtet haben, mögen sie auch in Wahrheit die Varronianischen sein, so können doch alle diese Autoritäten uns nicht vergewissern, dass nicht immer noch eine und die andere darunter sich befinden könne, die man dem Plautus mit Unrecht beigelegt, und muss uns immer noch auch in Hinsicht ihrer die Authenticität offen stehen,

1) weil die Alten sich überhaupt nie scharf genug mit der Aufsuchung ächter Kriterien bemühten;

2) weil man alterthümlich dem Plautus an 130 Komödien zuschrieb, unter denen

3) nach dem Zeugnisse des Servius zum 1. Buche der Aeneis, verschiedene Kritiker nur 20, andere 40, andere 100 als ächt betrachteten, wie Aelius beim Gellius 25;

4) weil die Alten in solcherlei Bestimmungen immer mehr nach einem dunkeln Bilde als nach einem scharfgezeichneten Umrisse vom Character des Schriftstellers zu geben pflegten; endlich

5) weil M. Varro über 100 Jahre nach Plautus lebte, traditionell nichts Sicheres in diesem Punkte wissen konnte und folglich nur nach seinem eigenen und nach Anderer ebenfalls dunkelm Gefühle dabei geurtheilt hat.

Fänden sich daher in einem oder dem andern der plautinischen Stücke sattsame Kriterien, die mit dem Bilde, das wir uns vom Plautus machen mussten, oder mit den in diesem Betracht nothwendig festzustellenden Zügen nicht übereinstimmten, so würden wir auch jetzt nicht nur berechtigt, sondern auch gedrungen sein, die Authenticität solcher Stücke in Zweifel zu stellen, oder sie geradezu für nicht wirklich plautinisch zu erklären.

Vor allen Dingen kommt es hierbei darauf an, gewisse Grundsätze festzustellen, nach denen wir zu verfahren haben, wenn wir irgend ein Stück als plautinisch oder nichtplautinisch anerkennen wollen, oder nicht. Da nun diese Grundzüge eben über die Aechtheit gewisser dem Plautus zugeschriebener Stücke entscheiden sollen, die vorhandenen aber sämmtlich auf gleiche Art dem Plautus zugeschrieben werden, so folgt wohl handgreiflich, dass diese Grundsätze nicht von den vorhandenen Stücken dürfen abstrahirt, sondern apriorisch aufgestellt werden müssen, wenn anders unser Urtheil ein gründliches und wahrhaft logisches soll genannt werden können.

Wie schwankend auch unsere Zuversicht über die einzelnen Stücke immer sein möge, und wie verschieden auch die alten Kritiker über ihre Aecht- oder Unächtheit mögen geurtheilt haben, so ist doch so viel gewiss: dass Plautus eine nicht unbedeutende Menge muss geschrieben haben, und dass sich sein Bild als das Bild eines grossen Dichters unleugbar und unzweifelhaft bei seinen Zeitgenossen und deren Nachkommen festgestellt hatte. Wir können, wie gesagt, unter den Geistern, die zur Unterhaltung wie zur Belehrung ihrer Zeitgenossen beizutra-

gen suchten, in gewisser Hinsicht eine doppelte Art unterscheiden: solche, die ihre Producte nicht ohne einige Rücksicht auf ihre Individualität mochten verbreitet wissen, die daher ihren persönlichen Ruhm dabei vor Augen hatten, um Gunst und Ansehn warben, und eifersüchtig auf ihre Persönlichkeit und ihres Namens Gedächtniss waren; und dann solche, die bei der Abfassung ihrer Sachen hauptsächlich nur darnach strebten, ihnen eine solche Einrichtung zu geben, dass sie von selbst Interesse erregten und durch sich selbst, nicht durch die Persönlichkeit ihrer Darsteller, wirkten und Geltung erhielten, auf allen eigenen Glanz aber dabei wenig sahen. Es war ihnen nur um die Sache selbst, nur um das Vergnügen und die Belehrung der Leser zu thun. Von solchen Dichtern ist gemeiniglich wenig bekannt, deshalb weil sie über die Sache ganz die Sorge für den eigenen Ruhm vergassen. Zu den letzteren gehörte Plautus, und daher kommt es, dass wir über ihn, so wenig wie über den Aristophanes, irgend etwas Genaues wissen, ausser etwa den Ort wo sie geboren und die Zeit, wann sie gelebt; vom Griechen nicht einmal das erstere. Wie sich aber bei den Geistern hierin eine doppelte Richtung kund giebt, so theilt sich auch das gesammte Publicum in solche, die bei der Auffassung der Darstellungen nur auf die Sachen und auf das Vergnügen und den Unterricht sehen, den ihnen die Darstellung gewährt; die das Lied singen und sich daran ergötzen, ohne eben zu fragen, wer es gedichtet; und dann in solche, die auch bei dem geringsten Geistesproduct immer gleich danach fragen, von wem es entstanden und wer es gemacht habe. Die erstern haben mehr das Abstracte, die letzteren das Concrete vor Augen; und da die Welt aus lauter Concretem zu bestehen scheint, so kann man die letztere Richtung keineswegs eigentlich tadeln; und da das Abstracte über dem Concreten steht und in seiner Art eben so nothwendig ist, so ist auch Jener Ansicht nicht zu missbilligen und ihnen ihre Gerechtsame auf alle Weise zu lassen. An den Abstracten liegt offenbar die Schuld, dass wir so wenig vom Plautus wissen; den Concreten aber haben wir es zu verdanken, dass wir doch wenigstens seinen Namen kennen; denn der musste, ihrem Verlangen gemäss nothwendig beim Titel seiner Komödien hinzugefügt werden. Er ist bei so vielen hinzugefügt worden, dass schon frühe Untersuchungen über das *quo jure* angestellt gewesen sind. Dies konnte nicht geschehn, wenn Plautus nicht von denen, die das Concrete suchten, als ganz vorzüglicher Dichter angesehen worden wäre, und daher haben wir ihn, auch abgesehen von der trefflichen Beschaffenheit seiner Werke, als einen

grossen Dichter zu betrachten, und was von den Werken grosser Dichter überhaupt gilt, wird auch auf die seinigen nothwendig angewandt werden können.

Wir müssen nun sehen, welches die Eigenschaften sind, die die Werke grosser Dichter überhaupt bezeichnen, in sofern wenigstens, als diese Eigenschaften als Kriterien bei der Untersuchung über die Aechtheit plautinischer Stücke können angewandt werden. Es ist gleichgültig, ob wir uns diese Kriterien nur dunkel vorstellen, oder ob wir sie deutlich denken und aussprechen, da sie bei dieser Untersuchung nicht als eine unbestimmte Wolke, sondern, wo nicht als ein sonniger Fixstern, doch wenigstens als ein bestimmter Wandelstern über unserm Zenith schwebend gedacht werden müssen. Es ist also nöthig, davon zuvörderst einen möglich bestimmten Abriss zu geben.

Congruenz und richtige innere Logik, harmonische Construction ist wohl das hauptsächlichste Kennzeichen, an dem sich Werke ächter Geister und grosser Dichter vor Allem unterscheiden müssen. Denn diese innere Harmonie ist es eben, die sie als grosse Dichter bezeichnet und durch die sie ihren Namen und ihren Ruhm beim Volke erlangen. Die Menge kann zwar selbst diese logische Harmonie nicht erreichen und bewerkstelligen; denn dazu gehören die höchsten Verstandeskräfte, feste Bildung, starkes Gefühl, und völlige Macht und Herrschaft über die Mittel der Darstellung. Allein urtheilen kann die Menge darüber; sie kann unterscheiden, was richtig logisch, und was minder logisch gedacht ist, und sie wird, bald bewusst, bald unbewusst, nur das richtig Logische wahrhaft billigen und gross nennen. — Wir werden immer finden, dass mittelmässige Geister in dieser Hinsicht vielfach straucheln, indem sie entweder in der Zusammenstellung der Sachen, oder in den Characteren, oder in der harmonischen Abrundung des Ganzen ihre Schwäche zeigen.

Lebendiges Interesse, und ächter, nicht Pseudo-Witz, nicht Surrogat und sein sollender Sprudel des Geistes, wird ferner den wahrhaft guten Dichter bezeichnen, wogegen ebenfalls die Mittelmässigkeit vielfach sündigt. Hierin zu unterscheiden ist nicht immer Sache der Menge, die auch wohl das Fehlerhafte belacht, wie sie nicht selten Bombast und Parenthyrsus für tragisches Pathos nimmt. Nur der wahre Kenner, (nicht der blosse Aesthetiker), wird hierin das Aechte vom Unächten, das Dauernde vom Eingebildeten unterscheiden. Natürlich kann bei ächten Geistern nur von Ersterm die Rede sein. Ihr angebornes Organ wird nie das Letztere zulassen; denn ein Rosenstock bringt nie Tulpen hervor, und der Gipfel eines Berges kommt nie zum Thale.

Eine gewisse Gleichartigkeit in den Darstellungen und Gleichartigkeit des Stils endlich ist es, die wir bei allen guten Dichtern bemerken, und die wir auch beim Plautus nothwendig und unausbleiblich werden postuliren dürfen, insofern er ein einiger, individueller und bestimmt ausgebildeter Volksdichter war. Die Gedichte des Virgil haben alle einen grandiosen und nervösen Character und Ton. Aristophanes war wohl durch das Treffende und Gehaltene seiner Zeichnungen von allen andern Komikern leicht zu unterscheiden. Sophokles hat überall dieselbe gedankenreiche Kürze, Euripides überall dieselbe Wortfülle und dialektischen Reichthum, Aeschylus dieselben massenhaften Worte und mächtigen Rhythmen. Demosthenes Reden zeigen überall den gesattelten Juristen mit den gewaltigen Waffen der Peitho ausgerüstet. Platon verfolgt allenthalben dieselben ernsten Zwecke. Lukian ist allenthalben nur unterhaltender Schriftsteller und hat in seinen ganzen Schriften nicht eine philosophische Idee. Plutarch ist derselbe gründliche Gelehrte und Compilator in allen seinen Werken. Herodot erregt überall in gleich populärer Darstellung der allerwichtigsten Sachen von der Welt unwillkürlich und unbewusst dasselbe Interesse. Aristoteles ist allerwegen der scharf unterscheidende Geist, bei dem die Gedankenblitze wie unter scharfem Stahl und Stein hervorsprühen. Cicero verfolgt immer denselben Numerus der Rede. Livius baut immer dieselben Perioden. Cäsar hat immer dieselbe Eil, und Tacitus immer dieselbe Kürze, Horaz immer denselben Odenbau, Lucan immer die Gedrängtheit und gedankenreiche Schilderung, Ovid immer dieselbe üppige Weitschweifigkeit, harmonische Fülle und glücklich schlagenden Vers, Lucretius dieselbe Emsigkeit, die Glaubenssätze seines Helden Epikur recht deutlich darzustellen und zu empfehlen. Und so hatten auch die vorzüglichern scenischen Dichter der Römer, wie bekannt, jeder seinen eigenen, sehr entschiedenen Character, durch den er sich von allen übrigen unterschied. Cäcilius durch Characterzeichnung und affectvolle Rede, Pacuvius durch gelehrte Sprache, Attius durch Sophokleische Erhabenheit; so erblicken wir in den Komödien des Terentius allen einen und denselben Geist und Character, ein und dieselbe Sprache, ein und denselben Versbau, ein und dieselbe zierliche Kunst und methodische Zusammenstellung. Und so können und müssen wir dasselbe auch für Plautus postuliren. Wie verschieden auch die unter seinem Namen vorhanden gewesenen und noch vorhandenen Stücke sein oder gewesen sein mögen, diejenigen Stücke, die wirklich sein Werk waren, wie die von Terentius, des Terentius, wie die Dichtungen des Horaz,

von Horaz, u. s. w. müssen, wie in ihrer Bauart, so in ihrer Sprache, ihrem Dialoge, ihrem Witz, ihrem Schwung und ganzen Gang, eine gewisse Conformität unter einander zeigen, die sie als die Werke eines und desselben Dichters unverkennbar characterisirten, wenn sie auch alle, gleich denen des Terenz, griechischen Mustern entnommen waren.

Fände sich also in der Zahl der Plautinischen Comödien eine Partie, die mit einer andern in diesen Hinsichten in bedeutendem Grade contrastirte, so könnte man sicher schliessen, dass beide nicht von demselben Verfasser sein könnten.

Fänden sich Stücke unter den plaut. Comödien, worin auffallende Fehler gegen die Logik vorhanden wären, so wäre mit Sicherheit zu schliessen, zumal wenn noch andere Gründe hinzutreten, dass sie nicht von Plautus sein könnten.

Fänden sich unter den Stücken des Plautus welche, die gegen den wahrhaft guten Geschmack und gegen Characteristik und Zeichnung fehlten, so dürften diese wohl mit vollem Rechte (zumal wenn noch andere Gründe hinzuträten,) dem Plautus abzusprechen sein.

Zwei Einwendungen können uns hier begegnen, die wir zuerst noch widerlegen müssen, und deren eine einen nicht unwichtigen Punkt bei der Betrachtung der Einzelwerke aller grossen Schriftsteller überhaupt, der andere das besondere Genre der Dichtart betrifft, in dem Plautus arbeitete.

Wir finden nämlich bei den Schriftstellern der neuern Zeit und unsrer eignen Nation, dass sich die Sprache, zumal in Zeiten des Aufschwungs, während ihres langen Lebens oft so bedeutend verändert hatte, dass ihre Werke aus der spätern Zeit denen aus der frühern in mancher Hinsicht sehr unähnlich waren; — könnte dasselbe nicht auch bei Plautus der Fall gewesen sein, so dass die etwa bemerkten Verschiedenheiten nur als ein Beweis verschiedener Zeit- und Bildungs-Epochen, nicht aber verschiedener Autoren, angesehen werden müssten?

Mag es auch sein, dass in dem langen Leben eines Dichters bedeutende Veränderungen in Sprache, Rhythmus, Wendung, Gedankengang und Geschmack vorgehen können, mag es sein, dass die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, der Gelegenheiten, der Stimmungen, der Lagen, der Jahre auch in den Werken eines Dichters oft eine grosse Mannigfaltigkeit bewerkstelligen, so wird sich doch bei jedem guten Dichter, — und ein solcher war Plautus, — bei aller Mannichfaltigkeit der Productionen, immer ein gewisser gleicher Typus finden, der, wie oben schon gesagt, ihn als den besondern characterisirt: so behält doch in wesentlichen

Dingen im Allgemeinen der Dichter oder Künstler seine Gewohnheiten und Manieren bei, und schreitet nur in einem, seiner besondern Natur analogen und angemessenen Verhältniss mit der allgemeinen Bildung seiner Zeit weiter; nie aber wird sich der anerkannt gute Dichter zum Unstatthaften, Unkünstlerischen, Unästhetischen, oder gar Alogen verlieren, wie sehr er auch der Zeit folgen mag oder muss. Dies sehen wir z. B. in den Werken Shakespeare's, dies sehen wir, um ein Beispiel aus einer andern Kunst zu wählen, an allen Werken Mozarts. Wie mannichfaltig waren des Letztern Bildungs-Epochen, wie gross die Verschiedenheit seiner einzelnen Productionen! Und wie leicht ist Mozart in allen ihnen zu erkennen, und wie bewegen sie sich alle in regelrechtem Gange um die eine grosse Sonne der Harmonie und künstlerischen Vollendung, wie weit sie ihm als Mozart eigen war. Ja selbst die von ihm bearbeiteten fremden Producte tragen den Stempel seines Geistes und seiner Darstellungsart; denn er wählte sie schon nicht anders, als sich analog. Ich glaube, dies Beispiel dürfte hier nicht mit Unrecht in vollen Betracht gezogen werden können.

Einen grössern Anschein von Gegründetheit könnte aber ein zweiter Einwurf gewinnen, den man von der besondern Beschaffenheit der Dichtart hernähme, in der Plautus wirkte, so wie von den Umständen, unter denen diese Dichtart bei den Römern ausgeübt wurde. Weil nämlich die römischen Komödiendichter ihre Stoffe den griechischen Urbildern entlehnten und sie wohl nicht selten bestimmten Urbildern zu entlehnen von Aussen veranlasst wurden: dürften wir da wohl nicht berechtigt sein, auch poëtische und ästhetische Mängel, die sich in ihren Bearbeitungen finden, auf die Rechnung dieser Urbilder zu setzen; so dass also auch ein fehlerhaftes Stück, weil es nach einem fehlerhaften Originale gebildet ward, dennoch mit allem Rechte dem Plautus zugeschrieben werden könnte?

Ich antworte: Allerdings erheischt wohl das theatralische Bedürfniss oft, dass unter dem Guten auch das Schlechtere mit angenommen werde; und dasselbe ist, wie bei uns, gewiss auch im Alterthume der Fall gewesen. Allein ich muss denn doch immer wieder darauf zurückkommen, dass etwas Schlechtes und Ungeeignetes in keinem Falle von einem guten Dichter kann ausgehen, und dass ein guter Dichter auch ein schlechtes Stück, wenn er es bearbeitet, in so weit möglich, zu einem guten machen, keinenfalls aber Ungeeignetheiten darin lassen wird, wo er sie mit einem leichten Federzuge verwandeln kann. Wer dies noch in Abrede stellen, oder zuzugeben Bedenken tragen möchte,

würde dadurch nur beweisen, dass er noch keinen gehörigen Begriff davon habe, was eigentlich ein Geist sei, und was überall ein Geist bewirke und zu bewirken strebe. — Und irren in diesem Punkte auch wohl Gebildetere, so ist daran oft nur der Mangel an Attention die Ursache, weil man die mit ihm nothwendig verbundene grössere Anstrengung entweder scheut, oder anzuwenden nicht Musse hat.

Fragen wir nun: welches sind die eigentlich wirklich plautinischen Stücke, nach denen die Aechtheit der fraglichen zu beurtheilen wäre, so ist offenbar, dass als ächt plautinisch nur die vortrefflichsten anzuerkennen sind, und dass, nächst der zeitgemässen Sprache und Rhythmik, die ästhetische Beschaffenheit, der ästhetische Werth ohne allen Zweifel das Hauptkriterium hierin abgeben muss.

Dieser ästhetische Massstab muss aber streng geschieden bleiben von jedem andern, den man etwa anzulegen gesonnen sein könnte und unter denen wir zuerst den moralischen oder religiösen nennen wollen. Plautus ist ein sehr religiöser, ein sehr moralischer Schriftsteller, und in beiderlei Beziehung können wir Data aufweisen, die gewiss den betreffenden Merkmalen der bewährtesten Dichter und Prosaiker die Wage halten dürften. Ich will, da ich vermuthen muss, dass es in diesen Punkten nicht nur Ungläubige, sondern auch Harthörige, ja Starrköpfige in Fülle geben mag, hier Beispiele in Masse anführen, die für beide Elemente, das religiöse sowohl wie das moralische, Beweise genug abgeben können.

Beweise ächt religiöser Tendenzen finden sich z. B.:

Amph. prol. 45. Act. I, 1, 27. 75. II, 2, 210. V, 1, 22. 44. 72. 78.

Asin. 2, 2, 11. III, 1, 3. 6. IV, 1, 36—38. 58—62.

Aulul. prol. II, 6, 5. II, 8, 16. 24. III, 6, 47. IV, 2, 1. 4. 7. 8. 14. IV, 6, 8. IV, 7, 11.

Bacch. 2, 1, 3. II, 3, 78. III, 2, 3. IV, 7, 6. 51. 60.

Capt. II, 1, 1. II, 2, 40. 54. 63. II, 3, 66. IV, 1, 1. V, 1, 1. V, 4, 1.

Cas. prol. 2. Act. II, 5, 38. II, 6, 37. III, 4, 27. IV, 3, 3. 4. 15.

Cist. 1, 3, 5. II, 1, 45—55. IV, 2, 1.

Curc. I, 1, 3. 14. 61. 70—72. I, 2, 4. 22. 36. I, 3, 25. 40. II, 1, 2. III, 19. V, 3, 21.

Epid. I, 1, 4. 32. III, 2, 5. 27. IV, 1, 16. V, 2, 8.

Men. IV, 2, 58. V, 1, 28. 60. 59. 83. 109. 115. V, 7, 1.

Merc. II, 1, 1. III, 4, 41. 42. IV, 1, 12. V, 1, 5. V, 2, 1. 24. 65.

Mil. 2, 1, 39. II, 5, 1—4. II, 6, 88. III, 1, 106. 116. 130—140. IV, 5, 10. IV, 8, 29. IV, 9, 7. V, 21. 26.

Most. I, 1, 37. 74. sqq. I, 3, 34. sqq. II, 1, 1. II, 2, sqq. et 94. III, 1, 151.

Pers. 2, 3, 1 sq. IV, 3, 1. V, 1, 1—4.

Poen. I, 2, 111 —113. 134. III, 3, 10—11. III, 4, 54. III, 5, 13, IV, 2, 1. 26—27. 47. V, 1. V. 4, 1—13. 24—31.

Pseud. III, 2, 55. IV, 1, 1.

Rud. prol. I, 1, 2. I, 2, 19. 71. I, 3, 4. 9. 12. I, 5, 1—4. 12—14. II, 1, 16. II, 3, 42. 75—76. II, 5, 16. III, 1, 1 sqq. III, 3, 30 sqq. IV, 2, 1. IV, 7, 8.

Stich. III, 1 sqq. IV, 1, 1, 29.

Trin. I, 2, 1—3. 46. IV, 1, 1—19.

Truc. 2, 5, 29. V. 75.

Proben moralischer in folgenden:

Amph. 2, 2, 24 sqq. III, 2, 49.

Aulul. 4, 1, 1.

Bacch. I, 1, 28 sqq. I, 2, 1. III, 1. III, 2, 1, 2. III, 3, 1 seqq. grex.

Capt. 5, 2, 3, 4 sqq.

Cas. 2, 2, 27 sqq.

Cist. 1, 2, 3.

Curc. 4, 1.

Epid. 2, 1. III, 3, 1.

Men. I, 2, 1. IV, 2, 5 sqq. V, 2, 16 sqq. V, 6, 1 sqq.

Merc. prol. 18 sqq. 53 sqq. IV, 2, 1. IV, 3, 15. IV, 5, 3. V. 1, 9. V, 4, 21 sqq.

Mil. 3, 1, 55 sqq. IV, 7, 1.

Most. 1, 2, 1 sqq. IV, 1, 1 sqq.

Pers. 3, 1, 16 sqq. IV, 4, 6 sqq.

Poen. 5, 4, 18 sqq. — 36.

Pseud. 1, 5, 12. 23. IV, 7, 1 sqq.

Rud. prol. 11. I, 3, 1—20 sqq. II, 2, 15. IV, 7, 9, 20.

Stich. 1, 1, 1—58. I, 2, 1 sqq. 24 sqq. V, 4, 10.

Trin. prol. 9. I, 1, 1. 1, 2, 1. 41. II, 1, 1 sqq. II, 2, 5 sqq. IV, 3, 25—33.

Truc. I, 1, 1—77. II, 7, 1 sqq.

Man sieht, dass nicht leicht eine Komödie gefunden wird, in der nicht die eine oder die andere dieser Tendenzen mehrfach in bedeutendem Grade hervorträte. Die alten Schriftsteller und Dichter waren durchaus sehr religiös gesinnt; namentlich aber

Plautus darf in dieser Beziehung mit Recht in die allererste Classe gesetzt werden; wie denn überhaupt die Komiker der Alten, so auch Aristophanes, hierin die Tragiker fast noch überboten. Eben aber um der Allgemeinheit willen dieser Tendenz, und, weil durchweg alle dramatischen Dichter sich dieser Tendenzen befleissigten, und dies durchgängig im ganzen Gebrauch, Wesen und Leben der alten Völker lag, kann dies Kriterium bei der Kür über die Vorzüglichkeit der oder jener Stücke mit Nichten in Anwendung gebracht werden.

Noch irriger würde es sein, als Kriterium der Vortrefflichkeit der Komödien deren Qualification zur Lectüre auf Schulen oder beim Jugendunterricht überhaupt betrachten zu wollen: wobei es denn leicht geschehen könnte, dass man aus allen nur etwa dreien, Captiven, Trinummus und Aulularia, die Censur brauchbar ertheilen würde, über die andern alle aber ohne Barmherzigkeit den Stab bräche.

Die Erziehung ist allerdings der Grundpfeiler unserer Cultur; sie ist die hauptsächliche Bürgschaft unserer bessern geistigen Existenz: das wird niemand leugnen können und wollen. Aber Alles und Jedes dieser Rücksicht unterwerfen oder aufopfern zu wollen, hiesse denn doch der Welt und Menschheit zu pedantische Fesseln anlegen; dies hiesse im Allgemeinen einen ähnlichen Missstand herbeiführen, wie wenn eine Gesellschaft vernünftiger Leute, anstatt eine dem Bedürfniss und der Neigung der Erwachsenen angemessene Unterhaltung zu entwickeln, ihre ganze Aufmerksamkeit dem Spiele und Geiste der vorhandenen Kinder zuwendete. Kann dies auch zuweilen, so darf es doch nicht immer geschehn; sonst wird sich jederzeit dadurch ein dreifacher Uebelstand hervorheben: die Erwachsenen werden der für sie als Erwachsene eigentlich geeigneten Unterhaltung ganz entbehren; die Kinder werden durch eine so ungeeignete Einmischung in ihrem Wesen gestört und aus ihrer natürlichen Sphäre gezogen, und die fähigeren unter den Kindern entbehren die Gelegenheit, einer männlichern Unterhaltung mit zuzuhören, die für das Kindesalter jederzeit eine wahre Seelenstärkung ist. Ganz das Aehnliche findet in Betreff der allgemeinern Unterhaltung statt. Die Interessen der allgemeinern Menschheit, Unterhaltung und geistige Beschäftigung sind von den pädagogischen ganz verschieden, stehen über ihnen, und sind nicht minder nothwendig zu berücksichtigen und zu befriedigen, als jene Sie enthalten das eigentliche Leben und den wahren Zweckgehalt, nach dem die erwachsene Menschheit hinstrebt, und der von den Rücksichten, die die Kinder- und Jugendwelt gebietet, auf keine

Weise verkürzt werden darf. Das erwachsene Leben hat andere Gefühle, andere Combinationen, andere Bedürfnisse, andere Neigungen und andere Gesetze, als die Kinderwelt; das Leben ist keine Schule und soll keine Schule sein; es hat seine Zwecke für sich, und darf darinnen durch die Schulzwecke auf keine Weise beschränkt werden. Kein alter Schriftsteller oder Dichter hat je daran gedacht, dass in später Zeit seine Worte, Perioden oder Stichoi zum Buchstabir-, Exponir- oder Scandir-Mittel auf unsern Schulbänken gebraucht werden sollten. Fürs Leben haben sie gedichtet, für die erwachsene Welt, für die männliche, stämmige, erfahrene Masse des Volkes und der allgemeinen Menschheit; an die Knaben-, Schul- und Jugendwelt haben sie bei keinem Jota, das sie schrieben, jemals nur gedacht. Nie hat Ovid daran gedacht, dass seine fliessenden Verse und Distichen vorzüglich den Scholaren unserer Zeit zum Muster ihrer poetischen Stümpereien dienen sollten. Er hätte seine Feder gewiss in das Adriatische Meer geworfen. Dem Horaz ist es nie in den Sinn gekommen, dass seine Gedichte einst ein Hauptgegenstand des gelehrten Schulunterrichts werden würden. Er würde die Leier nicht so männlich, kühn und frei haben tönen lassen. Ja gewiss, Horaz hat in seinem Leben niemals an ein ähnliches Verhältniss gedacht. Im ganzen Homer kommt nicht eine einzige pädagogische Tendenz (nach unsrer Art) vor: es ist nichts, als das Leben, das erwachsene, grosse, bedeutende, männliche, wahrste Leben, das er schildert; und wenn er den Erzieher des Achilles, und den Führer des Telemachus aufstellt, so thut er es in ganz anderer Bedeutung, als von Fenelon in seinem Mentor geschieht. Die Alten waren dieser übertriebenen pädagogischen Richtung ganz fremd; wie sie denn auch meistens nicht viel werth ist, und meistens zu nicht viel Grossem geführt hat. Dennoch aber mag diese Richtung gelten und mag ihren Werth behaupten; das aber wäre, wie gesagt, unbillig, so beschränkenden, stets nur negirenden Verhältnissen Alles und auch die Bestrebungen der Kunst unterwerfen zu wollen. Dies hiesse, der Menschheit ihre Kraft, dem Leben seine Wahrheit und der Dichtung und Schrift ihr wahres Interesse rauben. Dieser pädagogische Massstab darf also bei keiner der plautinischen Komödien angewandt werden, wenn man über deren Vorzüglichkeit in künstlerischer Hinsicht urtheilen will. Denn Plautus hatte das grosse, gewaltige Publicum vor Augen, bei dem sogar die Frauenwelt zum grossen Theile ausgeschlossen blieb, und dieses Publicum zu unterhalten und sein Interesse zu fesseln, so dass es gern zuschaute und gern kam und dablieb, musste er ganz andere Mittel anwenden, und

ganz andere Leidenschaften und Charactere in Anspruch nehmen und vorführen, als sie etwa der strenge und pedantische Orbilius mit seinem Zauberstabe hervorgerufen haben würde.

Aber auch die Delicatesse unsrer feinern Bildung darf nicht in Anwendung kommen, wenn wir über die alte Kunstwelt und ihre Darstellungen urtheilen wollen, sonst dürfte überhaupt nur wenig davon unbedingte Billigung erfahren, Unzähliges aber, und gerade oft das Beste, hinter die Wand geschoben werden müssen. Die feinere Welt ist überhaupt nicht die Welt des Künstlers und der Kunst; die wahre Kunst stösst vielmehr die feinere Welt ewig von sich zurück, und kann sie zu ihren Tendenzen nicht gebrauchen. Die Convenienz ist eine Gegnerin aller wahren Kunst. Die Convenienz hat ihren eignen Dunstkreis, in dem sie wirken und gebieten, ihren Salon, wo sie die Goldwage aufstellen mag, nach der die Worte und Sentenzen abgewogen werden mögen. In der Kunst hat sie nicht zu gebieten; denn die Kunst fragt nicht nach dem Urtheile einer Coterie oder nach Empfehlung, sondern nach dem Urtheile des allgemeinen Volks und der allgemeinen Menschheit. Die Kunst kann nicht die Gesetze des zierlichen Anstandes für sich als oberes Princip gelten lassen, ihr gelten einzig die Gesetze des menschlichen Herzens und der Aesthetik, die kein Professor oder Minister oder Fürst, sondern die die Natur vorschreibt; die Kunst fragt nicht nach dem, was etwa durch Uebereinkunft oder Concession gefallen soll, sondern nach dem, was wirklich gefällt, was wirklich anzieht, wirklich interessirt, und dies ist beim Himmel oft ganz von dem verschieden, was die Convenienz gern als solches angesehen wissen möchte. Hätten die grössten Geister aller Zeiten, die ewig als solche dastehn und betrachtet werden, bei den Schöpfungen ihrer Kunst überall nach der Convenienz gefragt, sie würden oft gerade das nicht dargestellt haben, was eben den Kern ihrer Darstellungen bildet, der allem Andern Halt und Gestalt und Character giebt, sie würden aus ihren Werken den Magnet haben tilgen müssen, der unwillkürlich und so lange die Welt steht, Geister und Herzen zu ihnen ruft. Denn wenn auch die conventionelle Welt der Kreis ist, in dem sich Gebildete gern, sicher und mit Zufriedenheit bewegen, so sind doch die Forderungen, die wir an die Kunst und Literatur in höherer Bedeutung machen, anderer Natur, als dass für sie die Gesetze des conventionellen Lebens als Norm und Zügel gelten könnten. Wenn der Vorhang aufrollt, so sucht das Gemüth etwas ganz Anderes als Convenienz; wenn der Dichter in seine Saiten greift, und er will nichts Anderes vorbringen, als was jeder Salonsheld,

jeder schwatzhafte Scurra, Roué oder Tourist, jeder Frauenunterhalter auch aufbringt, dann ist er verloren, dann findet er in Wahrheit kein Gehör, dann kann er sich wohl in seiner Studirstube mit einer ewigen Unsterblichkeit trösten, aber in der Wirklichkeit wird ihm nie die nöthige Existenz zu Theil werden, ohne die es keine Dauer, und folglich auch keine Unsterblichkeit giebt. Dazu gehört aber, dass er die wirkliche natürliche Aesthetik befriedige und das wirkliche Herz treffe und anspreche, beides Zwecke, die ganz von der Convenienz geschieden sind, ja in gerader Opposition gegen dieselbe stehen. Denn die Convenienz geht darauf aus, Gefühle zu verschweigen, die der Dichter ausspricht, und die Dichtung geht darauf aus, Charactere und Gefühle als edel darzustellen, die die Convenienz nicht kennt oder die sie bespöttelt; die Dichtung muss darauf ausgehen, Begebenheiten zu zeichnen und Scenen zu malen und durch sie das menschliche Gemüth oder das menschliche Zwerchfell zu erschüttern, von denen sich entweder die Convenienz mit Furcht, Schauder und Bedenklichkeiten wegwendet, oder die sie nur höchstens hinter einem Gitterfenster belauschen möchte. Die Welt der Kunst, die Welt der Dichtkunst ist eine ganz andre, als die der Convenienz. Nur wer das erkennt, kann ein Dichter sein; wer das nicht erkennt, wird bei allem Streben und Dichten und Schaffen immer in den alten Schlamm der Vernichtung zurücksinken. Mag das nun immerhin geschehen für die werdende Literatur — auch sie wird hoffentlich einst durch die Spinnweben und Netze und Stricke und Vulkansfesseln der Convenienz durchdringen — die gewordene und vorhandene, ewige und bleibende, die die Welt dauernden Muster für alle wahre Darstellung, die unergründliche Tiefen für alle Forschung und die Bibel für alle Kunst und Schilderung enthält, auch sie nach jenem Schnürleibe beurtheilen, nach jenem Prokrustesbette bemessen und bemeistern zu wollen, würde der falscheste unter allen Massstäben für den ästhetischen Werth einer Geistesschöpfung genannt werden müssen.

Nicht also der Pädagog, noch der Geistliche, noch der Salon, noch der Antiquar oder Autoritätenkenner haben, als solche, über den poetischen Werth eines dichterischen Kunstwerks zu entscheiden; sonst würden die guten Dichter mit ihren besten Producten oft schlecht wegkommen, und nicht nur die Dichter, sondern auch die besten Prosaiker aller Zeiten. Die Gesetze der Darstellung sind nach andern Principien zu messen, und das Dargestellte nach andern Gesetzen zu beurtheilen. Ja auch die periodische Kritik, diese Arena stets mittelmässiger Klopffechter und klopffechtender Mittelmässigkeit, darf sich nicht anmassen,

hier entscheiden zu wollen; denn ihre Spalten passen nicht für das Genie, und Natur und Wahrheit sind Ausnahmen in ihren Regeln und Dissonanzen für ihren Contrapunkt, die sie nicht aufzulösen und zu verdauen verstehen. Die wahre Poesie bleibt immer für die Kritik eine unbekannte Grösse.

Plautus war aber ein wahrer Poët, und folglich muss er auch nach den Gesetzen der wahren Kunst, und nach keinen andern, beurtheilt werden.

Interesse, Character, logischer Bau in der Zusammensetzung, Natürlichkeit der Sprache und des Witzes, Rhythmus und antikes Idiom des Ausdrucks werden die Kriterien sein müssen, nach denen wir über die Vortrefflichkeit und Plautinität plautinischer Stücke zu entscheiden haben; diese und keine andern, da uns alle sonstigen Daten zu dieser Entscheidung aus der Wirklichkeit abgehen, wobei man jedoch menschliche Mängel, zeitliche Unvollkommenheiten und sachliche Schranken mit zu berücksichtigen nicht unterlassen darf. Denn jedes, auch das vollkommenste menschliche Kunstwerk hat seine Mängel und schwachen Seiten; nur dass es etwas Andres ist, wenn ein Held, und wenn ein Gewöhnlicher strauchelt. Die vortrefflichsten Erzeugnisse der Literatur und überhaupt aller Kunst, stehen nur zu oft als Fragmente da, nicht nur für die Nachwelt, sondern auch für die Gegenwart. Endlich muss, wie schon oft erwähnt, für unsern Fall nicht ausser Acht gelassen werden, dass unser Poët ein Römer und ein Nachbildner griechischer Musterbilder war.

Gehen wir nun die unter des Plautus Namen vorhandenen zwanzig Komödien nach diesem Massstabe durch, so dürfte es für unser ästhetisches Urtheil unerlässlich sein, ihre besondern Eigenthümlichkeiten, ihre Vortrefflichkeiten und ihre Mängel etwas genauer, als gewöhnlich geschieht, zu eruiren, weil es hier darauf ankommt, nicht ein ästhetisches Vergnügen, sondern ein reelles Urtheil zu begründen. Gleichsam wie von selbst wird es hierbei in die Augen springen, welches die trefflichen und minder trefflichen, und welches die fehlerhaften Stücke sind, so wie diejenigen, in denen die alte und ächte Diction, und die, in denen eine neuere, die, in denen alte und gediegene, und die, in denen eine flüchtigere, fehlerhafte und offenbar spätere Rhythmik obwaltet; — alles Punkte, auf die bei der gewöhnlichen Kritik und gewöhnlichen Exegese wenig oder gar keine Rücksicht genommen wird, die aber schärfer ins Auge gefasst, die Sachen nothwendig in ganz anderm Lichte erscheinen lassen müssen. Stillschweigend können wir annehmen, dass, sobald sich irgend eine Anzahl unter den vorhandenen Komödien als in

ihrem Ganzen organisch wohl gebaut, in ihrem Einzelnen mit stark-kräftiger Poësie und ächter Kunst durchgebildet, in ihrem Dialekt conform mit der alten Zeit und dem alten Gebrauche in ihrem Dialoge logisch und lebendig, und in ihrem Witze geschmackreich vor den andern bewährt, diese *κατ' ἐξοχήν* dem Plautus gehören und für die Beurtheilung der zweifelhaften als Musterbild vorschweben müssen, ob sie gleich oft durch die Unbill der Zeiten nur als schöne Fragmente noch für uns erscheinen.

Amphitruo.

Zwar gehört zu diesen Fragmenten leider auch der Amphitruo. Er ist aber ein so höchst originelles, so ausgezeichnetes, so kräftiges und characteristisches Werk, dass er, sollte er auch vom Plautus selbst nicht sein, doch seiner artistischen Merkwürdigkeit wie seiner ächt antiken Sprache wegen, mit Recht wie im Alphabet, so in der Reihenfolge den Zug beginnen darf. ,Der Amphitruo ist ein doppeltes Vernähmespiel zweier identischer Personenpaare aus der Götter- und Menschenwelt, nach Rhinthonischer Dichtungsart, die den Zweck verfolgte, die höhern Gestaltungen der Mythe und Heroenzeit zur heiteren Unterhaltung anzuwenden, eine poëtische Meinung, die tief in der Natur gegründet liegt, weil sie zu allen Zeiten stattgefunden hat, wie Homer, Aristophanes, Lucian, Ovid, Aeltere und Neuere, beweisen. Hier aber ist durchaus nicht an Spott, Ironie oder Philosophie zu denken, sondern wie die Mythe die Erzeugung des Hercules und Eurystheus in unbefangener Erzählung schildert, so ist sie für das so Geschilderte mit steter Anerkennung und Verehrung des Höhern zu einem lebendigen Bilde und einer Darstellung benutzt, die, in ihrer Vollständigkeit aufgefasst, für die sämmtliche Masse der Zuschauer, hoch und gering, fein oder nicht fein gebildet, unendlich Erfreuliches haben musste, in einer freien und aufgeklärten Zeit. Insbesondere aber ist die Superiorität des göttlichen und die Inferiorität des menschlichen Paares in trefflichem Contrast einander gegenüberstellt. Alkmene steht in völliger Reinheit und herrlicher, starker Weiblichkeit mitten in den Verwirrungen da; Blepharo, redlich bemüht den Irrthum zu sichten, muss doch, bei der Unmöglichkeit der Unterscheidung, Hand von der Tafel ziehn; am Schlusse Bromia die Magd, in höchst aufgeregter und höchst plastischer Schilderung die Geburt der Zwillinge, die erste Stärkeprobe des Heldenkindes und ihren Schrecken dem niedergedonnerten Amphitruo verkündend; zuletzt

die Göttererscheinung des wirklichen Jupiter, den Amphitruo tröstend und aufrichtend, und nach dem Olymp sich entfernend, waren Alles Motive, die das Stück zu einem der wirksamsten und gern gesehensten unter allen machen musste.

Der Prolog ist ächt antik, ein komisch oratorisches Meisterstück, ein Muster histrionischer Höflichkeit und Aufmerksamkeit gegen das Publicum. Mercur, unter der Gestalt des Sosia, hält ihn selbst, und führt so höchst treffend und wirksam in die ganze Fabel ein. Das Stück beginnt, wie die Wolken und andre griechische Stücke, noch bei der Nacht, und erst mit Ende der dritten Scene des ersten Acts wird es taghelle.

Gegen Ende des Prologs erscheint Sosia mit der Laterne, um der Alkmene die Ankunft des Amphitruo zu melden. Er stellt die Laterne hin, und präparirt sich zu seiner Erzählung. Da trifft er mit dem Mercur zusammen, in dem er sein Abbild erkennt, und der ihn als den Pseudo-Sosia nicht hineinlässt und vom Hause wegjagt. Sosia entflieht wieder in den Hafen, um die wunderbare Begebenheit seinem Herrn, dem Amphitruo, zu melden.

Und hätten wir von dem ganzen Stück nichts, als diese erste, über dreihundert Tetrameter lange Scene, so würde sie hinreichen, um diese Dichtung als eine der bedeutendsten, und den Meister als einen der grössten zu signalisiren; denn Erfindung der Situation, Ausarbeitung des Dialogs und Sprache sind gleich trefflich, stets von neuen Geistesfunken belebt, und stets natürlich.

(Act I. Scene II.) Hierauf hält Mercur einen Monolog, der gleichsam einen zweiten Prolog bildet, und noch nachholt, was etwa in dem ersten vermisst werden konnte.

(Act I. Scene III.) Dann erscheint Jupiter als Pseudo-Amphitruo mit Alkmenen vor dem Palast, um von ihr Abschied zu nehmen und sich zu seinem Heere zu begeben, von dem er bald wieder da sein wird. Mercur als Sosia macht dazwischen seine supparasitorischen Scherze. Amphitruo schenkt der Alkmene beim Abschied den Becher des Pterelaus, den man ihm von der Beute besonders verehrt hat. Alkmene geht hinein und Amphitruo und Mercur ab. Es wird Tag. — Auch diese Scene enthält unendlich viel Natur, Witz, Gefühl und herrliche Characterzeichnung; namentlich ist Alkmene vortrefflich geschildert.

(Act II. Scene I. Nun kommen der wirkliche Amphitruo und der wirkliche Sosia herbei, die sich unterwegs und auf der Scene darüber streiten, ob es wahr sein könne, was Sosia dem Amphitruo erzählt hatte: dass ihn ein zweiter Sosia von der

Thür vertrieben habe. Amphitruo will sich selbst davon überzeugen.

(Act II. Scene II.) Während beide nach dem Palaste zu gehen, kommt aus diesem Alkmene heraus und beklagt sich im Monolog über die Abwesenheit des Amphitruo, tröstet sich jedoch mit dessen erlangtem Ruhme und bewiesener Tapferkeit. Dieses Canticum ist zu Anfang wahrscheinlich etwas verfälscht (wie das mit den meisten der Cantica wohl der Fall gewesen sein mag), im Ganzen aber sehr characteristisch, wohlgesinnt, einfach und antik gehalten. Endlich kommen Amphitruo und Sosias zum Hause heran. Alkmene weiss nicht, was sie denken soll, da Amphitruo eben von ihr weggegangen ist. Doch tritt sie ihm entgegen, und Amphitruo redet sie feierlich an, als sähe er sie zum ersten Mal wieder. Alkmene, sich verwundernd, sagt ihm, sie hätten sich ja nicht lange erst gesehn und gesprochen; warum er sich denn so verstelle? Amphitruo lässt sich das Nähere davon erzählen und examinirt sie des Genauern. Zuletzt führt Alkmene den ihr geschenkten Becher als Beweis an, den sie herbeiholen lässt, während Amphitruo den seinigen im Kästchen nicht mehr findet. Amphitruo macht ihr die ärgsten Vorwürfe, er droht ihr mit Scheidung, und geht zu dem Hafen ab, um den Naukrates, einen Verwandten, herbeizuholen, der den Streit entscheiden soll, während Alkmene immer noch glaubt, dass Alles Verstellung ist, deren Ursache sie sich nicht erklären kann. Sosia geht indessen in den Palast, und Alkmene folgt ihm bald nach. — Diese Scene ist in allen ihren Theilen ein wahres Meisterstück der dramatischen Kunst zu nennen. Kein überflüssiges Wort, kein matter Vers, kein unrechter Ausdruck. Alles in einem klaren, höchst interessanten und effectvollen Fortgange an einander gereihet.

(Act III. Scene I.) Jupiter tritt auf, um die angefangene Komödie fortzuführen (denn es ist bei diesem tragikomischen, gleichsam Marionettenspiel ähnlichen Meisterstück characteristisch, dass es fortwährend immer, und zwar von den beiden himmlischen Hauptpersonen, als wirkliches und beabsichtiges Theaterspiel, nicht als eine ideelle Täuschung, bezeichnet, betrachtet und besprochen wird,) und um der vom Amphitruo so hart beschuldigten Alkmene seinen Beistand zu leisten.

(Act III. Scene II.) Diese tritt im Unwillen über die Beschuldigung des Gatten auf; Jupiter als Amphitruo naht sich ihr; es wird ihm nicht schwer, ihren Zorn zu besänftigen, den die Liebe gern überwunden werden lässt. Alkmene wird vollständig versöhnt, und verspricht, die Opfergefässe zu einem ge-

lobten Opfer zuzubereiten. Jupiter-Amphitruo lässt den wirklichen Sosia herausholen.

(Act III. Scene III.) Sosia erscheint, und freut sich über die geschehene Versöhnung. Jupiter befiehlt ihm, in den Hafen zu gehen und den Blepharo zum Opfermahle einzuladen. Sosia geht ab, und Alkmene hinein. Jetzt ruft Jupiter den Pseudo-Sosia, Mercur, herbei und befiehlt ihm, indess er drinnen im Hause ist, bei der Thür zu wachen, und den Amphitruo, wenn er kommt, mit aller Macht abzuwehren.

Act III. Scene IV.) Mercurius, der dies auch abwesend vernommen, kommt herbei und redet die Zuschauer nochmals im Monolog an; dann steigt er auf das Dach, um von dort, sich betrunken stellend, den Amphitruo zum Besten zu haben und auf alle Art zu foppen.

(Act IV. Scene I.) Amphitruo kommt allein, nachdem er vergeblich den Naukrates aller Orten gesucht, und beschliesst in das Haus zu gehen und die Sache selbsteigen genauer zu untersuchen. Er findet die Thür verschlossen, und klopft mit aller Macht an.

(Act IV. Scene II.) Mercur, als Sosia, schilt vom Dache aus auf ihn, als einen Fremden und Unverschämten, der so unbescheiden eindringen wolle. Amphitruo schimpft auf ihn und droht ihm mit Strafe, — und hier bricht nun dieser höchst lebendige und interessante Dialog ab und entsteht eine grosse und sehr bedauerliche Lücke, die sich in allen Codicibus findet, durch die Barbarei der vandalischen Jahrhunderte, die so viel herrliche Geisteswerke des Alterthums vernichtete, und es für den Plautus so weit brachte, dass seine Komödien nur noch in einem einzigen, und sehr verstümmelten Exemplare vorhanden waren, was der Umstand offenbar beweist, dass diese und und die andern Lücken auf ganz gleiche Art in allen jetzt vorhandenen Codicibus befindlich sind. Hier ist nun eine der schönsten Partieen im Amphitruo weggefallen, die auf ewig nicht von einem Lebenden ersetzt werden kann, wenn nicht vielleicht einst ein Codex rescriptus gefunden werden sollte, aus dessen Hieroglyphen man den fehlenden Reigen der vorhanden gewesenen Verse zu entziffern vermöchte. Was von hier an in den Ausgaben mit Cursivlettern als Supposita eingeschoben ist, ist ekelhaftes und elendes Machwerk eines mittelalterlichen Gelehrten, der als Vorsteher einer Schule, diese Komödie zur Uebung seiner Scholaren aufführen liess, und zu diesem Behuf das Fehlende nach Möglichkeit zu ergänzen suchte. Diese Ergänzungen finden sich in keiner einzigen ächten und

alten **Handschrift**, und schon dies muss unausbleiblich das Verdammungsurtheil über sie aussprechen, wenn auch nicht ihre jämmerliche Beschaffenheit dies mehr als klar an den Tag gäbe, und wenn auch nicht **Niebuhr**, **Göller**, **Lindemann** sie zu verbannen geboten oder verbannt hätten. Da nichts schädlicher und verderblicher sein kann, als in einem guten und wahrhaften Gemälde die Klecksereien eines ganz unkunstverständigen Stubenmalers angebracht zu finden, so ist es ohne Zweifel viel besser, den fehlenden Theil hier wie anderwärts unerfüllt zu lassen, als ihn mit einer Poësie auszufüllen, die sich zur wahren wie das Gequak eines Frosches zum Gesange der Philomele verhält. Man fliehe also diese Supposita als Gift, man überschlage sie, man lese auch nicht einen Vers derselben, denn jeder gelesene Vers ist eine Beeinträchtigung des wahren Dichters und der wahren Kunst, aus der das Meisterwerk Amphitruo hervorgegangen ist.

Was wir über das Fehlende vermuthen können, dürfte sich im Allgemeinen auf folgende Punkte reduciren:

1) Das Zwiegespräch zwischen Amphitruo unten am Hause und Mercur als Sosia oben auf dem Dache hat sich gewiss noch eine ganze Strecke fortgezogen, und an dessen Schlusse hat Sosia-Mercur den Amphitruo von Oben herab aller Wahrscheinlichkeit nach begossen, was die Stelle III, 4, 18, *Faciam, ut sit madidus sobrius,* mit ziemlicher Bestimmtheit andeutet.

2) In dieser Situation kommen Sosia und Blepharo aus dem Hafen herbei, von deren Kommen, Zweck und Absicht Amphitruo nichts weiss, weil nicht er, sondern Jupiter den Sosia dorthin, den Blepharo zu holen, abgeschickt hat Hier ergreift nun Amphitruo den Sosia, den er für identisch mit dem Sosia auf dem Dache hält, und will ihn für seine an ihm begangenen Frevel züchtigen, als Blepharo sich zum Vermittler aufwirft, und beide, die Sachen zu untersuchen, in das Haus zu dringen Anstalt machen. Die Scene zwischen Amphitruo und Sosia und ihre unmittelbare Folge auf die zwischen Amphitruo und Mercur, wird angedeutet durch III, 4, 19. *Deinde illi actutum sufferet suus servus poenas Sosia.*

3) Während sie hereindringen wollen, kommt Jupiter-Amphitruo heraus, packt den Amphitruo beim Kragen, und schleppt ihn von der Pforte hinweg; s. III, 2, 72 wo dies durch die Worte: *Quum ego Amphitruonem collo hinc obstricto traham,* deutlich angegeben wird.

4) Es entspinnt sich nun ein Streit, welcher von Beiden der rechte Amphitruo sei, den zu entscheiden Blepharo sich vergebens bemüht.

5) Dieses ganze Zusammentreffen der beiden Amphitruone war unstreitig der Haupt-Licht-, Lust- und Glanz-Punkt des gesammten Stückes, und so können wir mit Recht bedauern, dass uns das Beste vom Ganzen immer noch verloren gegangen ist.

(Act IV. Scene III.) Als Blepharo den Streit nicht entscheiden kann, beschliesst er wieder zum Schiffe zurückzugehen. Jupiter geht in den Palast, weil, wie er sagt: die Alkmene der Geburt nahe ist. Amphitruo, in Verzweiflung, will mit Gewalt hineindringen und Alles was er findet erwürgen, als auf einmal Blitz und Donner geschieht, von dem betäubt, Amphitruo an der Schwelle des Hauses niederstürzt.

(Act V. Scene I.) Jetzt kommt Bromia, der Alkmene Kammerfrau, herausgestürzt und erzählt, was drinnen geschehn; sie findet den Amphitruo, richtet ihn auf, und erzählt ihm Alles. Es donnert wieder, und Jupiter erscheint selbst, klärt Alles auf, und kehrt, nachdem er Amphitruo getröstet, in den Olymp zurück.

Dies der Inhalt eines der schönsten Theaterspiele der neuern Komödie der alten Griechen, einzig erhalten durch die Feder des Dichters, der das griechische Urbild im römischen Dialekt so meisterlich wiedergab. Der ganze Character der Sprache beweisst, dass es der alten und besten Zeit angehört. Es ist, die offenbar untergeschobenen Stellen weggerechnet, nicht ein matter Witz, nicht ein schielender Gedanke, nicht ein Ausdruck darin, der nicht den Nagel auf den Kopf träfe. Ueber Allem waltet jene alterthümliche Einfachheit und ehrwürdige Verständigkeit, die überall, ohne fehlzugreifen, das Treffende wählt und mit ächt künstlerischer Liebe, Kraft und Gewandtheit aus- und durchbildet. Auch die Rhythmik ist einfach und antik, die Verse nach jener Art sehr regelmässig und harmonisch gebaut, fern von zu üppiger Cultur und zu überschreitenden Manieren. Die Prosodie in den Ausnahmen und die Diction in der Bedeutung gehört ganz der alten ächten Zeit an; und so dürfen wir nicht zweifeln, den Amphitruo zu den Stücken zu zählen, die, des Plautus ganz würdig, eine gültige Norm für die Beurtheilung anderer fraglichen abgeben können.

Dennoch verdankt wohl bei alle dem das Stück seine Plautinität, nächst seiner Wahl, weit mehr der innern Vortrefflichkeit und Abgerundetheit seines Originals, als seiner Geeignetheit zu einem wirklichen und eigentlichen plautinischen Stücke, wenn wir nach der Mehrzahl derselben urtheilen sollen. Denn Plautus bezweckte, wie wir oben gesagt und gesehn, bei seinen theatralischen Spielen lediglich nur die eigentliche und wirk-

samste Belustigung des Publicums. Mythologische Stoffe solcher Art, wie der des Amphitruo, erfordern aber jederzeit beim Publicum einen gewissen höhern Aufschwung, höhere Bildung und höhere Kenntnisse, mit einem Wort eine etwas höhere Sphäre, in die man sich nie ohne einige Bemühung versetzt. Diese letztere darf aber beim Publicum in weiterer Bedeutung nicht eigentlich vorausgesetzt oder gefordert werden, da sich die Komik wohl auch in jedem andern Gegenstande zeigen kann. Da nun Plautus stets nur für die Belustigung des grössern Publicums schrieb, und da es überall darauf ankam, dem Publicum nur das Geeignetste vorzutragen, um es in möglichst grösster Masse anzuziehen und festzuhalten, so erscheint allerdings der Amphitruo, in Betracht seines Gegenstandes, als etwas Aussergewöhnliches unter den übrigen Stücken, und nur die ganz vortreffliche, lebendige und abgerundete Durchführung desselben, nebst der Idee, dass Plautus für diesen Fall das Publicum wohl auch einmal höher genommen haben könne, lässt uns in Hinsicht seiner Authenticität über alle Bedenklichkeiten hinwegschreiten. Denn es kann nicht leicht zu einer und derselben Zeit in einem und demselben Genre zwei gleichgrosse Dichter gegeben haben. Dass aber Sprache und Rhythmik und Witz und Lebendigkeit der Darstellung im Amphitruo ganz plautinisch, das heisst, eines so bedeutenden und lebendigen Dichters, wie wir uns den Plautus zu denken haben, würdig erscheinen, bedarf wohl keiner besondern Darlegung noch umständlichen Beweises.

Asinaria.

Die Asinaria bewegt sich ganz in der Sphäre des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens. Das Original war von Demophilos.

Nach einem kurzen, doch nicht unwitzigen noch unwirksamen Prolog, (aus dessen Schlusse wir schliessen können, dass die Aufführung des Stücks, zu dem er geschrieben ward, in Kriegszeiten fiel,) tritt Demaenetus mit Libanus auf, und erklärt diesem, sein Sohn Argyrippus habe sich an ihn gewandt wegen 20 Minen, die er nöthig habe, um seine Geliebte für sich zu erwerben, und dass er gesonnen sei, ihm hierin zu willfahren, obwohl ihm als Gemahl einer reichen Frau, unter deren Pantoffel er stehe, und die von Hause einen Hofmeister, Namens Saurea, mitgebracht habe, die Flügel hierin gewaltig beschnitten seien. Er giebt dem Libanus alle mögliche Freiheit, auf alle Art entweder ihn, oder

seine Frau, oder den Atriensis zu betrügen, und überlässt ihm zum Gehülfen den Leonida. Von seiner Seite sichert er ihm allen möglichen Vorschub zu, und geht dann auf den Markt ab.

Diese erste Expositionsscene, mit guten Witzen, gedrängter Sprache, grosser Lebendigkeit und Körnigkeit des Dialogs ausgestattet, führt, an sich betrachtet, auf eine deutliche Art in die Begebenheit ein, und schildert uns auch sogleich zwei Hauptcharactere des Stücks mit sehr bestimmten Zügen, den Demaenetus und Libanus, so dass wir dadurch sehr gut auf die bevorstehende Verwickelung und Handlung vorbereitet werden. Doch ist nicht zu verschweigen, dass sich in ihrem Verhältniss zu den nächstfolgenden, sowie zur fernern Begebenheit, einige Punkte finden, die, was den organischen Zusammenhang des Ganzen betrifft, wohl die Vermuthung einer Verschiebung einzelner Theile oder die Beschuldigung unregelmässiger Organisirung vom Anfang des Stücks begründen könnten. Der eine ist der, dass von der, III, 3, 146 gestellten Bedingung hier mit keiner Sylbe auch nur eine Ahnung angedeutet wird, noch überhaupt, dass Demaenetus solche Neigungen habe. Doch dies schadet der Sache nicht und bewirkt hinten bei deren Stellung nur eine desto komischere Ueberraschung. Der andre, dass nun erst, nachdem Argyrippus die Sache seinem Vater bereits vorgetragen hat, die in den folgenden beiden Scenen geschilderte Begebenheit vorgeht, die eigentlich der Natur der Sache nach hätte vorausgeschickt werden können.

Dazu kommt, dass der folgende Monolog des Argyrippus: *Siccine hoc fit? etc.* von Seiten der Verse nicht ganz ohne Anstoss ist, so dass es fast scheinen könnte, als sei hier, was ohne Zweifel in Komödien oft stattgefunden hat, eine Ausfüllung oder Ausflickung vorgegangen, und dass überhaupt der Anfang des Stücks nicht ganz regulär beschaffen sei, obwohl sich Alles ganz wohl in einer Reihenfolge hinter einander fort lesen lässt.

(Act I. Scene III.) Hier zanken sich Cleaereta und Argyrippus mit einander, und zuletzt macht Cleaereta den Schluss, dass, wenn Argyrippus eher 20 Minen herbeischafft, er die Philenium haben soll; wo nicht, derjenige, der die 20 Minen eher bringt, d. i. der Soldat Diabolus; und Argyrippus beschliesst nun, wen er findet, anzupacken und das Nöthige zu seiner Beruhigung aufzutreiben. Diese Scene ist ergötzlich, gut ausgesonnen, characterisirend und wohl versificirt. Sie bildet die Hauptpartie des Eingangs.

(Act II. Scene I.) Es folgt nun ein Monolog des Libanus, der vom Markte, wo er in trägem Müssiggange herumgeschweift hat, zurückkehrt, indem er sich aufmuntert, seinem Herrn zu leisten, was er versprochen hat, ohne dass er jedoch weiss, wie

dies geschehen kann. Er befragt gleichsam die Vögel, und stellt sich, als begünstigten diese sein Vorhaben. Indem sieht er den Leonida herbeigelaufen kommen. Der Monolog hat, wie viele ähnliche, nichts Besonderes, und scheint fast nur hinzugefügt, um den Libanus zum Behuf der folgenden Scene auf die Bühne zu bringen. Mehrere Ausdrücke darin sind wohl nicht einmal gut zu nennen.

(Act II. Scene II.) Leonida kommt herbeigelaufen, und erzählt dem Libanus: der Pelläische Kaufmann, der die Arkadischen Esel vom Saurea gehandelt habe, habe seinen Diener hergeschickt, um das Geld zu überbringen. Er, Leonida, sei mit ihm in einer Badestube zusammengetroffen und habe zu ihm gesagt, er selbst sei Saurea der Haushofmeister, an den jener das Geld zu zahlen habe. Jener habe jedoch verlangt, dass erst Demaenetus herzugeholt werde, um dabei zu sein, der Sicherheit halber, sei dann in das Bad gegangen, und werde nach diesem herkommen. Libanus schickt nun den Leonida auf den Markt, um den Demaenetus damit bekannt zu machen. Er selbst will indessen den Ankömmling auffangen und aufhalten, bis Leonida zurückkommt. —

Diese Scene gehört zu den vorzüglichsten des ganzen Stücks. Sie stellt in kräftig-scherzhafter Art das für die Komödie so wichtige Verhältniss durchtriebener Sclaven vor Augen, die sich einander ihre Nichtswürdigkeit vorwerfen, und erzählt in munter abwechselndem Dialog die so erwünschte Begebenheit. Schliesslich wird auf die kommende vierte Scene dieses Alles sehr passend vorbereitet. Dabei nirgends Stillstand, nirgends etwas Müssiges oder Unbedeutendes. Sie ist also, in ihrer derben Art betrachtet, unverbesserlich und nichts zu desideriren.

(Act II. Scene III.) Jetzt tritt der vorsichtige Handelsmann auf, der das Geld bringt, und sich bei Libanus nach dem Demaenetus und dem Saurea erkundigt. Libanus sagt, der Letztere werde bald da sein. Jener fragt ihn, wie er aussehe, und Libanus beschreibt ihm den Leonida. Er schildert ihn als einen zornigen Menschen, vor dem man grossen Respect haben müsse. — Auch diese Scene ist, wie alle die übrigen, völlig zweckgemäss, hat Interesse und organische Nothwendigkeit, so dass die Sache nun in ganz gutem Gange ist.

(Act II. Scene IV.) Leonida, als Saurea, kommt zankend und polternd herbei. Er schilt zuerst auf Libanus, hat dies und jenes in der Hauswirthschaft zu tadeln, und macht sich mit seiner Hausinspection wichtig. Er thut erst gar nicht, als ob er den Kaufmann sähe; endlich, als dieser ihn selbst anredet, erblickt

er ihn. Jener fragt nach dem Demaenetus. Leonida sagt, er sei nicht zugegen; wenn er aber ihm als dem Atriensis das Geld zahlen wolle, so sei es eben so gut; der Kaufmann jedoch verlangt die Gegenwart des Demaenetus, und jetzt giebt sich nun Libanus, um der möglichen Dazwischenkunft des Saurea zuvorzukommen, alle Mühe, den Handelsmann zum Zahlen an Leonida zu bewegen, welcher letztere indessen ganz trotzig und gleichgültig dagegen thut. Beide machen sich ihren derben Spass mit dem Ankömmling, wobei Leonida, wie er versprochen, auch den Libanus misshandelt, bis endlich alle drei sich auf den Markt zum Demaenetus entfernen, wo das Geld gezahlt werden soll. — Unstreitig ist diese Scene als eine Glanzpartie des ganzen Stücks zu betrachten, belebt durch künstlerische Vorstellung, durch wesentliches Interesse und durch äussere Handlung und leidenschaftliche Bewegung.

(Act III. Scene I.) Um nun die Zeit bis zur Rückkunft der beiden mit dem Gelde auszufüllen, folgt eine Zwischenscene, in der die Cleaereta der Philenium Vorwürfe über ihre thörichte Liebe zum Argyrippus macht, gegen den sie alle Uebrigen vernachlässige. Sie kündigt ihr an, dass wenn heute Argyrippus kein Geld schaffe, Alles ein Ende haben müsse. So gehn sie hinein ab. — Denken muss man sich wegen des Folgenden, dass, indessen Beide vor dem Hause diesen Dialog halten, Argyrippus selbst im Hause der Cleaereta befindlich ist, weinend und klagend über sein hartes Geschick.

(Act III. Scene II.) Libanus und Leonida kommen triumphirend vom Markte herbei, und bringen das Geld, das Leonida in einem Sacke am Halse trägt. Sie machen einander von Neuem komische Elogen über ihre Pfiffe und betrügerischen Streiche, und freuen sich über des Demaenetus Gewandtheit in der Verstellung, durch die er den Handelsmann zum Zahlen gebracht. Da treten Argyrippus und Philenium klagend und weinend heraus, um von einander Abschied zu nehmen. Die Beiden stellen sich bei Seite, um sie zu beobachten und ihren Spass mit ihnen zu haben.

(Act III. Scene III.) Philenium hält den scheidenden Argyrippus beim Mantel zurück. Sie umarmen einander zum letzten Male. Da stellen sich Libanus und Leonida zu beiden Seiten um sie. Sie fragen sie, was ihnen fehle, und Argyrippus erzählt ihnen, der Soldat Diabolus werde heute 20 Minen herbeibringen, um die Philenium für sich zu erwerben, und deshalb habe Cleaereta ihm, dem Argyrippus, den Handel aufgekündigt. Libanus und Leonida treten zurück, um sich zu bereden, während Argyrippus

die Philenium umarmt hält, und ihnen räth, es doch auch mit einander so zu machen. Dafür beschliessen sie beide, einer nach dem Andern, ihn zu strafen. Zuerst tritt Leonida hervor, und fragt, wie Argyrippus ihn nennen werde, wenn er ihm die 20 Minen, die er ihm zeigt, gäbe. Argyrippus nennt ihn bei den schmeichelhaftesten Namen, und verlangt nun das Geld. Leonida aber begehrt, dass erst auch Philenium ihn darum bitten, ja, dass sie ihn küssen und umarmen solle, und Argyrippus sieht sich genöthigt, es zu gestatten. Aber in dem Augenblicke, wo Leonida ihr das Geld übergeben soll, wirft er es dem Libanus hin, und sagt, dass beide nun erst diesen eben so wie ihn bitten und schmeicheln sollen; was denn ebenfalls geschehn muss. Ja zuletzt verlangt Libanus, dass Argyrippus ihn aufsitzen lassen soll; und er muss es thun. Nachdem sie beide sich so hinreichend zum Besten gehabt haben, übergiebt endlich Libanus dem Argyrippus das Geld im Namen seines Vaters Demaenetus, jedoch mit der Bedingung, dass Philenium auf einen Abend beim Essen neben ihm sitzen solle. Dies ist Argyrippus alsbald zufrieden. Er fragt, wo der Alte sei, und Libanus sagt, er sei schon längst durch den Garten hereingekommen und im Hause. Er sei so heimlich hineingegangen, damit die Frau, vor der er sich fürchte, nichts davon merken möge. Denn wenn diese die Geschichte mit dem Gelde erfahren sollte.... So gehen sie hinein zur Cleaereta und machen sich zum Schmause bereit.

(Act IV. Scene I. II.) Indessen hat der Soldat Diabolus, der Bewerber um Philenium, seinen Parasiten einen förmlichen Contract für diese und ihre Mutter aufsetzen lassen. Er lässt ihn denselben vorlesen, und nachdem dieses geschehn, und er Alles gebilligt, gehn sie beide hinein zur Cleaereta, und erblicken alsbald die beim Schmause liegenden, vorzüglich Demaenetus mit Philenium. Erzürnt will Diabolus selbst der Artemona Nachricht über die Ausschweifung ihres Mannes geben, als der Parasit sich dazu erbietet, damit die Sache unparteiischer erscheine. Diabolus geht also ab, und der Parasit holt die Artemona herbei.

(Act V. Scene I.) Jetzt eröffnet sich der Hintergrund und man sieht die Schmausenden bei der Tafel, Philenium an der Seite des Demaenetus. Zu bemerken ist hier, dass die beiden ersten Verse der Scene: *Age, decumbanus etc.* und: *Mi gnate etc.* nothwendig untergeschoben sein m ü s s e n, weil im Vorigen Diabolus die Handelnden schon im Schmause begriffen erblickt hat. Auch beweist es das Metrum, da die Verse jambische Senare, die der Scene aber Tetrameter sind. Diese beiden Verse wurden

nämlich später hinzugefügt, wo man bei der Aufführung sich nicht wollte die Mühe nehmen, einen Verschlag und Decoration dazu einzurichten, sondern, verkehrt genug, nach dem Abgange des Diabolus und Parasiten, die Personen des fünften Acts herauskommen liess; wie ähnliche grosse Missgriffe zweifelsohne oft vorgegangen sind. Um hierzu eine Einleitung zu treffen, wurden die beiden Verse hinzugedichtet, und stehen als Beweis von Indolenz einer Zeit, die sich schon stark der Barbarei zuneigte, da gewiss eine grosse Qualification zu dieser vorausgesetzt werden muss, um eine solche Erscheinung erklären zu können. Die eigentliche Scene fängt also mit dem dritten Verse *Num quidnam etc.* an.

Demaenetus foppt seinen Sohn, um dessen Eifersucht zu erregen. Argyrippus beweist seine Pietät gegen den Vater, ist über Alles beruhigt und stellt sich heiter.

Indem tritt Artemona mit dem Parasiten auf. Sie sieht ihren Mann bei der Philenium und hört seine über sie selbst spottenden Aeusserungen. Sie fällt ihn an, entreisst ihn dem Lager und entführt ihn mit sich nach Hause. Der Parasit enteilt zu seinem Gebieter, und Argyrippus geht mit Philenium ins Haus ab.

Der Grex beschliesst das Stück mit einer Sentenz und bittet um Beifall.

Es kann nicht fehlen, dieses Stück muss zu den wirksamsten Erzeugnissen der römischen Bühne gerechnet werden. Action und Charactere machen es in gleichem Grade dazu. Die Raillerie, unstreitig das lebendigste Element gesellschaftlicher Unterhaltung, ist in vortrefflicher Art darin angebracht. Dies kann nur ein grosser Dichter; deshalb ist kein Zweifel, dass das Stück dem Plautus beigeschrieben werden könne. Es ist ein schon von Alters her anerkannter Characterzug plautinischer Stücke, dass sie sich nicht sowohl durch einen sehr kunstmässigen Bau, als durch den Dialog und dialogischen Witz auszeichnen sollen. Wir möchten dieses Urtheil noch dahin modificiren, dass wir sagen: Plautus geht weit mehr darauf hinaus, einzelne Situationen wirksam zu zeichnen, und wirksam durchzuführen, als das Ganze in einem überall gleichmässig organischen Bau überall gleich grossartig aufzustellen. Er giebt oft gleichsam einzelne Tableaux, die, gleich den Brennspiegeln des Archimedes, jedes für sich bestehen, jedes aber doch auch zum allgemeinen Zwecke hinwirken, und berücksichtigt daher die ausfüllenden Scenen oft weniger, ja ist auch wohl im Stande, in diesen einige Gewalt zuzulassen, insoweit nicht dadurch der Character des Ganzen gefährdet wird.

Uebrigens hat auch die Dichtkunst selbst bei dem Vortrefflichsten ihre handwerksmässige Seite; und so darf man nicht in allen Werken, und auch im vortrefflichsten nicht, in allen Theilen stets dieselbe Vollendung, dieselbe Begeisterung, denselben rein classischen und metallnen Ton erwarten, wie er sich bei jedem Dichter vielleicht nur in gewissen Partieen findet.

Es ist ausgemacht, dass die Asinaria mit zu den Normalstücken plautinischer Dichtung zu zählen ist.

Aulularia.

Dasselbe gilt denn auch von diesem so vortrefflichen und berühmten Characterbilde eines Geizhalses, das Molière in seinem *Avare* nachgebildet hat. Aber auch dieses Stück ist wieder ein Beweis, dass es dem Dichter, treffe es nun den Griechen oder den Römer, mehr darauf ankommt, einen Character in entschiedenem Umrisse stark und lichtvoll markirt hinzustellen, und einzelne Scenen künstlerisch und wirksam auszumalen, als einen Terenzianischen Kunstbau zu leisten und vollendet oder ängstlich durchzuführen. Denn das, was wir nach unserer Art als Hauptgegenstand betrachten würden, die Liebe des Lyconides und der Phaedra, die zu befördern der ganze Schatz gefunden wird, tritt ganz in den Hintergrund, und wir zumal erfahren kaum ihren glücklichen Ausgang, da uns der Ausgang des Stückes selbst durch die Unbill der Zeiten entrissen worden ist.

Der Prolog macht (wie dies auch in der Cistellaria und Trinummus geschieht) eine Götterfigur, der Lare des Euclionischen Hauses, und erzählt uns, dass der Grossvater des Euclio, ebenfalls ein grosser Geizhals, einen Geldtopf bei seinem Herde vergraben, und seinen Sohn nicht einmal bei seinem Tode etwas davon habe wissen lassen. Dieser, wie jener, habe wenig Rücksicht auf den Laren bewiesen, und so habe dieser auch den Geldtopf verborgen gehalten. Auch Euclio für sich habe sich wenig um ihn verdient gemacht. Aber dessen Tochter habe ihn immer mit Weihrauch oder Wein oder Kränzen bedacht, und deshalb habe er gemacht, dass Euclio das Geld gefunden habe, damit die Tochter, die Megadorus begehren, aber dessen Neffe erhalten werde, könne desto besser ausgestattet werden. Indem hört man schon innen im Hause den Euclio mit seiner alten Haushälterin, der Staphyla, poltern und zanken.

(Act I. Scene I.) Euclio treibt die Staphyla aus dem Hause,

weil er sich überzeugen will, ob der Geldtopf noch am Platze ist. Er geht hinein, um nachzusehn.

(Act I. Scene II.) Staphyla weiss nicht, was sie denken soll, und ist wegen der nahen Niederkunft der Phaedra, die nicht mehr zu verheimlichen sei, in grosser Angst.

(Act I. Scene III.) Euclio hat Alles noch an seinem Orte gefunden, und heisst sie wieder hinein gehn und das Haus bewachen, und giebt ihr strenge Verhaltungsmassregeln. Dann sagt er, dass er auf den Markt gehn müsse, um dort zugegen zu sein, da der Gemeindevorsteher Gemeindegeld vertheilen werde. Denn wenn er dazu nicht sich melde, so würden Alle glauben, dass er Geld habe, indem jetzt schon; da er es doch mit aller Sorgfalt verheimliche, Jedermann ihn, als wenn er davon wisse, freundlicher als sonst grüsse und behandle. Er geht ab.

(Act II. Scene I.) Nun tritt der Nachbar Megadorus, ein reicher alter Junggesell, sammt seiner alten Schwester Eunomia (die die Mutter des Lyconides ist) auf, und letztere will, sonderbar genug, Erstern bewegen, dass er sich eine Frau nimmt, und dieser erklärt ihr dann, dass er nichts Geringeres im Schilde führe, als eben die Phaedra, des Euclio Tochter, ein armes Mädchen, zu ehelichen. Die Schwester ist es zufrieden und geht ab, und Megadorus bleibt, um den Euclio darüber zu sprechen, der auch in demselben Augenblicke vom Markte zurückkehrt.

Diese Scene ist eine Nothdurftsscene, sie liegt dem Zwecke der Characteristik, der der Endzweck des Stückes ist, entfernter, und hat in sich Verschiedenes, was mit der wichtigen Dichtung nicht zusammenstimmt. Wahrscheinlich ist sie auch als solche interpolirt, und ich bin überzeugt, dass die ganze Stelle von Vers 16—25 hinzugeflickt ist, nur um das Canticum zu verlängern, und einige Unscherze anzubringen, die keine Poësie billigen kann, und die als Beweis vom Ungeschmack derer dastehn, die sie hinzufügten. Die Sache hat ihren weit bessern Zusammenhang, wenn auf Vers 15 sogleich Vers 26 folgt, wie wohl Jeder selbst empfindet. Ein ähnlicher Cento ist Vers 34—37, der ebenfalls um eines gesellschaftlichen Spottes und Spasses wegen hineingefügt ist, und, so wie jene erstere Stelle, durch seine Unrhythmik sich alsbald als unächt zu erkennen giebt. Vielleicht aber erschien, wie dies unstreitig bei vielen der Fall gewesen ist, der ursprüngliche Dialog mit Recht als etwas zu kurz für das Verhältniss, und so sahen sich ungeschickte Hände bemüssigt, hier ihre Kunstproben einzuschalten. Das Publicum ging über dergleichen hinweg, weil es alsbald wieder durch die ächten Scenen hinlänglich befriedigt wurde. Solche Stellen sind aber

wichtig, weil sie einen Beweis geben, wie man sich in späterer Zeit von der ächten Kunst und ächten Rhythmik ganz entfernt hatte. Aber auch im ganzen übrigen Complex ist manches Unstatthafte. Die Eunomia hat eine reiche Partie von mittleren Jahren für den Megadorus in petto. Sie leitet ein durch den Wunsch, er möge Kinder haben, Vers 26, und Megadorus stimmt damit ein, Vers 28. Nun macht sie ihm den Vorschlag zu heirathen. Da will er nicht daran, V. 29—31. Sie dringt aber in ihn V. 32 *Heia, hoc face, quod te jussit soror,* und er ist es nun zufrieden V. 33: *Si lubeat, faciam*, denn dies heisst doch nichts Anderes, als: Nun, wenn du denn willst, so mag's geschehn; was offenbar die darauf folgenden Worte der Schwester: *In rem tuam hoc est* beweisen. Diese Willensumkehr ist aber offenbar zu plötzlich. — Nun rückt Eunomia V. 38—40 mit ihrem Vorschlag heraus. Da fragt sie V. 41—44 Megadorus: ob nicht in diesem Falle, wenn ein Kind erfolge, dieses nothwendig ein Postumus werden müsse? Nun will ja doch aber Megadorus allerdings, und zwar noch dazu eine Junge heirathen; und ist da nicht um so eher ein Postumus zu vermuthen? — Jedenfalls ist auch dieser Einwurf nicht eben in vorzüglichem Grade passend zu nennen. Endlich erklärt Megadorus, dass er ihr diese Sorge abnehmen wolle; er möge überhaupt nichts von einer Reichen wissen, weil diese dem Manne allemal grosse Noth machten, und zu herrschsüchtig wären. Darauf fragt sie: nun welche es denn also sei, die er zu nehmen gedenke, ohne dass Megadorus auch nur mit einem Worte erklärt hat, dass er etwas Aehnliches überhaupt willens sei. Dies musste aber ganz gewiss in einer Komödie geschehen, wenn es auch in andern Fällen konnte supplirt werden. Hierüber kommt noch der bemerkenswerthe Umstand vor, dass der 46. Vers: *Ego virtute deûm et majorum nostrum dives cum satis*, offenbar aus Capt. II, 2, 74 entnommen worden ist, wo er sich iisdem verbis et syllabis befindet, — ein offenbares Zeichen, dass hier ein rhapsodisches Verfahren einer fremden Hand stattgefunden haben mag. Endlich ist auch das überaus kurze Benehmen der Eunomia bei des Megadorus Erklärung über sein Vorhaben, die Phaedra zu ehelichen, sowie ihr schneller und ganz trockner und magerer Abschied gewiss im höchsten Grade anstössig und befremdend. Das Resultat von allem diesem aber ist, dass wir vermuthen, annehmen und aussprechen, hier sei schon vor Alters eine ächte Scene weggefallen, und diese sei später, um die Stelle auszufüllen und dem Bedürfniss der Komödie zu Hülfe zu kommen, durch die gegenwärtige noch vorhandene des theatralischen Bedürfnisses wegen

auf dürftige Art ersetzt worden. Was zu erkennen und auszusprechen keineswegs ein überflüssiges Wort ist. Denn wie soll es möglich sein, das Aechte gehörig zu würdigen, zu verstehen und zu geniessen, wenn wir nicht das Unächte und Falsche von ihm zu unterscheiden vermögen? Und wie können wir auch die Classicität der Sprache und des Rhythmus richtig erfassen, wollen wir auch das Untergeschobene als classisch erkennen? Dass aber die Sprache des Unstatthaften nicht classisch sein werde, wie könnte diess wohl noch eines Beweises bedürfen? Nur Statthaftes bringt der ächte Geist, und nur der ächte Geist bringt Classisches hervor. Also Unstatthaftes ist von unclassischer Sprache nicht zu trennen, Unclassisches aber sorgfältiger zu meiden, als Gift und Dolche.

Nachdem wir denn also diese Syrte als das, was sie ist, bezeichnet und als wüste Gegend, als Irrsal und Wildniss verlassen haben, kommen wir

(Act II. Scene II.) wieder auf ächten Grund und Boden, wo wir die sichere Hand eines wirklichen Dichters wieder mit Freuden ergreifen, und mit Sicherheit seiner Leitung uns überlassen können; und diese Sicherheit ist überall als ein grosses, ein wahres und wesentliches Gut zu betrachten.

Euclio ist vergebens auf dem Markte gewesen, und hat weder Gemeindeglieder noch Gemeindevorsteher dort gefunden, noch weniger etwas erhalten. Er eilt daher in sein Haus, als ihn Megadorus begrüsst, und mit ihm zu sprechen wünscht. Beides ist ihm unangenehm; er stellt Betrachtungen über die Eigennützigkeit vornehmer Gönner an, und fürchtet zuletzt gar, sein Geldtopf sei ihm gestohlen, stürzt plötzlich hinein, um sich zu überzeugen, kommt jedoch bald wieder beruhigt heraus, und nun macht ihn Megadorus mit seiner Absicht bekannt, dessen Tochter zu ehelichen. Euclio will erst von einer so vornehmen Verbindung nichts wissen, verschwindet noch einmal, um nach dem Schatze zu sehen, zankt beim Heraustreten wieder mit der Staphyla, und willigt endlich in des Megadorus Begehren mit der einzigen Bedingung, dass Phaedra nicht einen Heller Ausstattung bekomme. Die Hochzeit wird auf denselben Tag festgesetzt. Megadorus mit seinem Diener geht auf den Markt, um Essen einzukaufen. Euclio glaubt ganz gewiss, er habe Wind von seinem Gelde bekommen und wünsche deswegen die Verbindung mit ihm durch die Heirath mit seiner Tochter.

(Act II. Scene III.) Er ruft die Staphyla heraus, und befiehlt ihr, Alles zur Hochzeit zurecht zu machen, indess er selbst auch auf den Markt gehen wolle. Diese, wegen bevorstehender

Niederkunft der Phaedra in der grössten Verlegenheit, geht jedoch hinein, seinen Befehl zu vollziehn.

(Act II. Scene IV.) Nach diesen wenigen (es sind nur 12) Versen folgen nun sogleich die Kochscenen und die völlige Zurüstung zum Hochzeitschmause. Eine Pompa mit dem vom Megadorus gekauften Obsonio zieht heran, mit zwei Köchen, zwei Lämmern, und zwei Flötenbläserinnen, bei denen zu bemerken, dass eben sowohl von den Lämmern, wie von den Flötenbläserinnen, eins dürr und eins fett erscheint, wodurch offenbar absichtlich ein komischer Contrast bezweckt wird.

Unter den Köchen, die Strobilus herbeiführt, erhebt sich alsbald Hader und Streit. Die Köche werden überhaupt vom Plautus (s. im Pseudolus 3, 2) als ein räuberisches und unbezwingliches Geschlecht, gegen das man sich auf alle Art zu sichern habe, geschildert. Sie nehmen, was sie habhaft werden können, und benutzen die Gelegenheit, wo sie gemiethet sind, um sich auf alle Weise zu bereichern. Es war Sitte, sich bei allen vorkommenden feierlichen Gelegenheiten, Opfern, Hochzeiten, Ankunftschmäusen etc. einen besondern Koch zu miethen, wie bei uns eine Kochfrau, und es gab in Athen eine grosse Menge solcher Lohnköche. Diese hatten wieder ihre Gesellen unter sich, die sie mitbrachten; und so erscheinen denn hier zwei solche Köche, deren einer für das Haus des Megadorus, der andere für das des Euclio bestimmt ist. Dies erklärt ihnen Strobilus, und schildert ihnen zugleich den ungeheuren Geiz des Euclio durch einige Proben.

(Act II. Scene V.) Strobilus vertheilt nun die Köche, sowie auch die Flötenbläserinnen und die Lämmer, jedoch so, dass er dem Congrio, den er zum Euclio schickt, das dürre Lamm, dem Anthrax aber das fettere giebt, dafür aber dem Congrio die fettere Flötenbläserin zu Theil werden lässt. Worüber sich natürlich Congrio, sowie darüber, dass er dem Euclio zufallen soll, sehr beschwert, vom Strobilus aber auf komische Art getröstet wird.

(Act II. Scene VI.) Strobilus führt den Congrio mit seinem dürren Lamm und dicken Flötenbläserin zum Hause des Euclio, ruft die Staphyla heraus, und übergiebt ihr das Obsonium zum Hochzeitschmause. Sie betrachtet es, und vermisst den Wein dabei; dann erklärt sie, es sei kein Holz zum Kochen vorhanden. Congrio fragt, ob keine Bretter da wären? worauf ihn die Staphyla mit Schimpfreden bedient. So gehn sie hinein.

Wie passend diese räuberischen und spectakelreichen Charactere hier eingefügt sind, und in welchem grellen Contraste sie

zu der Absicht des Euclio, Ruhe in seinem Hause zu haben, stehen, springt in die Augen.

(Act II. Scene VII.) Pythodicus, der Haushofmeister des Megadorus, kommt aus einem Seitengebäude heraus, wo er die Aufsicht über irgend ein Geschäft führte, und spricht noch mit den dort befindlichen Personen; dann geht er ins Haus des Megadorus selbst, um zu sehn, was die Köche machen und, so viel als möglich, ihren Spitzbübereien ein Ziel und Mass zu setzen.

(Act II. Scene VIII.) Jetzt kommt Euclio, der von allem diesem nichts ahnet, vom Markte zurück und erzählt, dass er hätte viel kaufen wollen; weil aber Alles sehr theuer gewesen sei, habe er nur ein wenig Weihrauch und Blumenkränze für den Laren gekauft, die er ihm denn überbringen wolle. Indem sieht er seine Hausthür offen, und hört den Congrio inwendig einen seiner Gesellen fortschicken, um einen grössern Topf zu schaffen. Da denkt er, sein Geldtopf ist gemeint, und stürzt hinein ab. (Die 4 letzten Verse dieser Scene sind offenbar untergeschoben.)

(Act II. Scene IX.) Auf der andern Seite, im Hause des Megadorus, ertheilt der Koch Anthrax in sehr ruhiger Haltung, (die ebenfalls des Contrastes wegen so besteht,) seine Befehle an seine Leute, und will sich dann einen Tiegel vom Congrio borgen, als er einen entsetzlichen Spectakel im Hause des Euclio vernimmt.

(Act III. Scene I.) Congrio mit seinen Knechten kommt aus des Euclio Hause herausgestürzt, nachdem sie Euclio mit Prügeln regalirt hat. Er macht jedoch Halt, um sein Geschirr noch zu retten.

(Act III. Scene II.) Euclio folgt ihm mit dem Stocke nach, und will ihn bei der Polizei belangen. Jener will der erlittenen Schläge wegen das Gleiche thun. Euclio schlägt ihn wiederholt. Und so entsteht ein Zank, der sich schliesslich damit endigt, dass Euclio hinein eilt, um sich wegen seines Geldtopfs zu überzeugen, Congrio aber, ungewiss, was zu thun sei, stehen bleibt.

Diese Scene zwischen Euclio und dem Koch ist einer der Glanzpunkte des Stücks, wo nicht der vorzüglichste, und eins der grössten Meisterstücke der dramatischen Kunst. Dazu kommt, dass, wie nun wohl jetzt Niemand leugnen wird, die ganze Scene in ächten Saturniern der passendsten Art gebildet ist. Hier ist Plautus, hier ist ein Heldengeist, der seine Macht und geistiges Vermögen in jeder Sylbe bekundet. Saturnische Verse hat ohne Zweifel Plautus mehrfach angewandt; es geschieht dies am pas-

sendsten in Stellen, wo Charactere aus dem niedrigeren Volksleben in Bewegung kommen. Geizhälse assimiliren sich aber ihres Eigennutzes wegen jederzeit sehr sorgfältig dem gemeinen Leben. Da nun aber hier zwischen der Hauptperson des Stücks und dem Koch eine so heftig erregte, ganz lebendige und leidenschaftliche bewegte Action vorgeht, so war der Gedanke gewiss höchst erhaben und geeignet, diesen Zankdialog in Saturniern so höchst gesteigerter Gattung abzufassen. Ich habe diesen Gegenstand in einem besondern Schriftchen umständlicher mit behandelt, in dem sich überhaupt die verschiedenen Arten des saturnischen Verses genauer entwickelt finden.

(Act III. Scene III.) Euclio bringt der Sicherheit wegen, seinen geliebten Geldtopf mit sich heraus, und schickt so die Köche wieder hinein, und sagt, sie sollen nun das Essen fertig kochen, oder zum Teufel gehen. Sie begeben sich also wieder hinein.

Wie und auf was für eine Art Euclio den Geldtopf mit sich trage, so dass er ihn in dieser und den beiden folgenden Scenen bei sich hat, und dass die Zuschauer ihn sehen, aber weder Congrio noch Megadorus etwas davon gewahren, ist hier auf keine Weise zu eruiren, da im Gedicht selbst keine Sylbe darauf hindeutet. Wahrscheinlich aber hält er ihn im Sinus des Palliums verborgen, doch aber gewiss auf eine Art, die für die Belustigung des Publicums nicht ohne besondere Wirkung war.

(Act III. Scene IV.) Euclio schreibt dies Alles der List des Megadorus zu, der die Köche ihm über den Hals geschickt habe, um ihn zu berauben. Er erzählt auch, wie er den Haushahn der Staphyla, der, um ihn zu verrathen, am Orte des Geldtopfes am Boden gescharrt, todt geschlagen habe. Indem kommt Megadorus vom Markte herbei, und Euclio kann nicht umhin, ihn abzuwarten. Er bleibt also auf der Bühne ganz ruhig stehen.

(Act III. Scene V.) Megadorus drückt im Monolog seine grosse Zufriedenheit über seine Wahl aus. Er meint, die Reichen sollten häufiger Arme heirathen, und die reichen Mädchen ohne Mitgift verehelicht werden; so würde Alles viel besser gehen, als es jetzt gehe, und kein solcher Aufwand und Luxus herrschen. Euclio drückt über diese Rede seine grosse Billigung aus, und Megadorus fährt nun Vers 24 fort, diesen übertriebenen Luxus und damit verbundenen Aufwand weitläufig zu exaggeriren, bis er Vers 63 den Euclio bemerkt und anredet.

Der locus de dotatis, (gr. ἐπικλήροις) war in der griechischen Komödie hergebracht, wie der de parasitis, servis, scurris, lenonibus, meretricibus, damnosis, militibus gloriosis etc., und es finden sich unzählige Fragmente (so z. B. auch bei Gellius),

wo die ἐπίκληροι, d. h. reichen Mädchen, reichen Heirathen, reichen Frauen mit aller Lebendigkeit und Stärke der Characteristik geschildert werden. Der Grieche, und ihm folgend der Römer ging hierin sehr richtigen praktischen Ansichten und Rücksichten nach. Ueberall kam es ihnen darauf an, jeden Stand in seinem wahren Verhältniss zu schildern, und jeden Stand in sein richtiges zurückzuführen. Dahin gehört vorzüglich die Philosophie über die Frauenwelt, aus der so viel Weh über das gesellschaftliche und häusliche Leben hervorgeht. Diese Frauenwelt in ihr gehöriges Verhältniss zu führen, liessen sich die Komödiendichter vorzüglich angelegen sein, und zwar dadurch, dass sie entweder die unvortheilhaften Charactere aus derselben im gehörigen Lichte darstellten, wie Plautus in vielen seiner Stücke, oder dass sie Musterbilder erhoben, wie sie sein sollten, aber selten sind, z. B. im Stichus. Im Allgemeinen wird die weibliche Welt immer in einer sehr bestimmten Sphäre gehalten, wie es der politischen Verfassung der Alten angemessen war, und mit dem natürlichen Verhältniss der Sachen ohne Zweifel übereinstimmt. Von der übertriebenen Chevallerie der Minnesänger und Minnezeiten des Mittelalters wissen die Alten gar nichts, und wollten und durften nichts davon wissen wollen, wenn ihre Verfassung in der gehörigen Ordnung bleiben sollte. Dennoch konnten auch sie kein trifftiges Mittel gegen den zu grossen Einfluss des Vermögens der begüterten Frauen auf den Ehestand erfinden, und dort, wie bei uns, waren die ἐπίκληροι die Geiseln der Männer. Die dotatae werden ausser hier vom Plautus geschildert: in der Asinaria, Miles (III, 1, 85 sqq.), in den Menächmen, Mostellaria (III. 2. init.), Mercator (IV. 3, 4.).

Man sieht also, dergleichen Schilderung war ein locus communis in der neuen Komödie. Um so weniger dürfte daher wohl eine solche Exaggeration, wie wir sie hier in unsrer Scene finden, befremdend erscheinen können. Dennoch ist wohl kein Zweifel, dass hier, sei es nun im Griechischen oder erst in der lateinischen Nachbildung, eine Interpolation und spätere Dilatation vorgegangen sei, von der entweder das griechische Original, oder der römische und eigentliche Plautus kein Wort wussten, und diese Behauptung kann durch mehrere trifftige Gründe unterstützt werden. Diese Gründe sind folgende: 1) Das *Ego faxim* im 20. Verse, welche Redensart fast immer nur am Schlusse ähnlicher Demonstrationen angebracht wird. Trin. I, 2, 184. Pers. I, 2, 21. Truc. II, 3, 27. — 2) Das Uebertriebene und Hanswurstmässige in der Aufhäufung der einzelnen Zahlung Verlangenden, blos darauf berechnet, beim betreffenden Publicum

Lachen zu erregen, allein gegen alle vernünftige Form der Kunst, die Plautus so nie verletzt. Aehnliche Schilderungen, aber ganz anders organisirt, stehen zwar Truc. I, 1. Trin. II, 1, 29 sqq. Mil. III, 1, 96. Diese können aber gerade hier als Muster dem Nachahmer vorgeschwebt haben, und der Nachahmer hat nur darin gefehlt, dass er, wie dies gewöhnlich geschieht, weder Maas noch Ziel halten konnte. — 3) die unzähligen gehäuften Substantiv-Endungen auf — ii, die, wenn auch dem alten Dialekt nicht ganz fremd, doch dergestalt auch nicht gewöhnlich waren, da man sie mehr zusammenzog, als auseinander dehnte, wie hier geschieht. — 4) Die so oft wiederholten Beifallsbezeugungen des Euclio, die, so gehäuft, seinem Misstrauen gegen Megadorus und seinem Unwillen über die von ihm veranlasste Wirthschaft in seinem Hause, wovon er noch erfüllt sein muss, gewiss nicht ganz angemessen erscheinen können. — 5) Noch andere Unstatthaftigkeiten im zugefügten Cento selbst kommen hinzu, als da sind: die doppelte Erwähnung der fullones Vers 34 und 41. Sodann, dass alle die angeführten Personen als gleichzeitig kommend geschildert werden, was doch wohl nicht der Fall war; endlich die Aufführung des miles, der die Löhnung verlangt und die doch mit dem weiblichen Missbrauche nicht im Mindesten in Verbindung stand. — 6) Auch Sc. VI. Vers 3 das *Tamen etc.* ist mehr motivirt, wenn es nach der Stelle III, 5, 1—21, als wenn es nach der Interpolation folgt, weil es, als Gegensatz, mehr auf eine Empfehlung der Sparsamkeit, als auf eine solche Exaggeration des Aufwandes folgt, zu deren Extrem, dem Soldaten, es ganz und gar nicht passt.

Aus allen diesen Gründen halte ich die ganze Stelle von Vers 22—62 für eine später hinzugefügte Exaggeration, Dilatation und Interpolation, und glaube, dass diese ganze Scene ursprünglich nur aus 22 Versen bestand, sodass Vers 63 unmittelbar auf Vers 21 folgte. So hat Alles einen vernünftigen Zusammenhang und guten kunstmässigen Fortgang, während diese marktschreierische Dilapidation nach meinem Gefühle nur störend und vernichtend auf Character und Zusammenhang des Ganzen einwirken muss.

(Act III. Scene VI.) Euclio bezeugt dem Megadorus seinen Beifall. Megadorus tadelt seinen ärmlichen Aufzug. Euclio entschuldigt sich mit seiner Armuth, und macht dann dem Megadorus Vorwürfe über das Obsonium und das magere Lamm. Megadorus ladet ihn ein, mit ihm Wein zu trinken, woraus Euclio wieder Verdacht schöpft. Dann geht Megadorus ins Bad, und Euclio beschliesst, den Geldtopf in den Schutz und die Bewah-

rung der Fides zu vertrauen, und geht gleichfalls ab, in den Tempel der Fides hinein.

Diese Scene ist ächt, trefflich und sehr characteristisch, vorzüglich auch in dem komischen Tadel des Obsoniums, der in dem Munde des Euclio höchst anmuthig erscheint.

(Act IV. Scene I.) Strobilus tritt auf, um, auf Geheiss des Lyconides, auszukundschaften, wie es um die Phaedra und die ganze Sache stehe. Er setzt sich, um Alles, was ge chehen kann, zu beobachten, ausserhalb des Tempels, bei einem Altare der Fides verborgen irgendwo hin. Tempel und Hain der Fides sind in der Nähe des Hauses des Euclio zu denken.

Dieser Monolog ist von gewöhnlichem Schlage, enthält sclavische Sentenzen, nicht selten schlechte Verse und hat eine Lücke. Doch ist er nicht zu entbehren, und des etwas musste vorausgeschickt werden, um des Folgenden willen. Aehnliche Empfehlungen sclavischer Folgsamkeit sind gleichsam ein stehender Artikel in der neuern Komödie der Alten.

(Act IV. Scene II.) Euclio hat den Geldtopf im Tempel der Fides irgendwo hingesteckt, und kommt heraus, indem er die Fides wiederholt bittet, das Anvertraute wohl zu bewahren. Dann geht er ab ins Bad, um sich, wie früher Megadorus, ebenfalls zum Opfer zu bereiten. Strobilus hat dies Alles gehört; erfreut thut er der Fides ein Gelübde, wenn sie ihn das Geld finden liesse, und geht alsbald, es zu suchen, in den Tempel hinein.

(Act IV. Scene III.) Dem Euclio sind auf dem Wege unglückweissagende Vögel aufgestossen. Er kommt daher zurück und stürzt in den Tempel nach dem Topfe.

(Act IV. Scene IV.) Euclio zieht den Strobilus, der noch nichts gefunden hat, bei den Haaren heraus, visitirt ihn aus, und verlangt das Gestohlene mit grossem Geräusch und Heftigkeit. Endlich jagt er ihn fort, und geht in den Tempel. — Eine der ausgezeichnetsten Scenen.

(Act IV. Scene V.) Strobilus versteckt sich wieder, um zu sehn, wo der Alte nun das Geld hinthun wird.

(Act IV. Scene VI.) Euclio bringt den Topf heraus, macht der Fides bittere Vorwürfe, und sagt, dass er das Geld nun an einem einsamen Orte, ausserhalb der Mauern, in dem Haine des Sylvan verstecken wolle. Dahin geht er ab. Strobilus frohlockt, dies gehört zu haben, und läuft dorthin ihm voraus, um auf einen Baum zu steigen und die Sache auszukundschaften.

(Act IV. Scene VII.) Lyconides hat seiner Mutter, der Eunomia, Alles gesagt, was seine Liebe zur Phaedra betrifft, und

bittet sie, beim Megadorus, seinem Onkel, die Sache zu führen. Man hört die Phaedra im Hause die Juno Lucina anrufen. Eunomia geht zu ihrem Bruder; Lyconides wartet erst auf den Strobilus, geht dann aber ebenfalls in das Haus des Megadorus ab.

(Act IV. Scene VIII.) Strobilus kommt triumphirend mit dem Geldtopf, und geht damit nach des Lyconides Hause, indem er den Euclio schon kommen sieht.

(Act IV. Scene IX.) Euclio hat indess schon wieder nach seinem Topfe sehen wollen und nichts gefunden. Er kommt also in Verzweiflung herbei und sucht seinen Dieb. Er bittet die Zuschauer, ihm diesen zu entdecken. — Ein höchst lebhafter Monolog. Es fragt sich nur, ob und in wie weit Alles ächt. Doch lässt sich gar nichts bestimmen. Die Gedanken sind alle angemessen. Nur die Verse sind schwierig, und ihre Anordnung, wie die der Lesart, ungewiss.

(Act IV. Scene X.) Die nun folgende Scene aber ist eine der regelrechtesten, effectreichsten und komischsten des ganzen Stücks. Während Euclio so um seinen Geldtopf lamentirt, kommt Lyconides heraus und denkt, er lamentirt wegen der Phaedra. Er bekennt sich alsbald als den Urheber des Unglücks, und Euclio denkt nicht anders, als dass er ihm den Topf gestohlen. So dauert der Irrthum eine ganz lange Zeit fort, bis Lyconides ihn aufklärt, den Euclio mit dem Zustande seiner Tochter bekannt macht, ihm die Absagung des Megadorus meldet, und für sich selbst um sie anhält. Euclio lamentirt darüber von Neuem und geht hinein, die Sache zu untersuchen. Lyconides wartet erst seinen Bedienten, den Strobilus, ab.

(Act V. Scene I.) Strobilus kommt aus dem Hause, frohlockend über sein Glück und hofft dadurch seine Freiheit zu erkaufen. Er sagt die Sache den Lyconides, der alsbald in ihn dringt, dem Euclio den Geldtopf wieder zurück zu geben. — Und hier bricht nun das Stück ab, und bleibt unvollendet. Die Supposita, die hinzugefügt sind, stehen in keinem alten Codex, und erweisen sich als unächt durch jeden Vers und jede Sylbe, Gedanken und Ausdruck; daher sie schon von Göller in seiner Ausgabe des Stücks weggelassen wurden und ins künftige überall wegbleiben müssen, wo man das Echte vom Falschen unterscheiden und jenes ohne durch dieses beschimpft, allein und unverdorben geniessen können soll. Allein auch in dem jetzt noch vorhandenen Bruchstück dieser letzten Scene ist wohl nur wenig, vielleicht nur die 3 oder 5 ersten Verse ächt; das Uebrige gibt durch seine Mangelhaftigkeit und Stümperei wohl ziemlich deutlich seine Untergeschobenheit zu erkennen.

Wie das Stück geendet, können wir nur aus den Argumentis schliessen, aus denen wir sehen, dass Lyconides dem Euclio das Geld wiedergebracht, und dafür dessen Tochter, sein Kind, und zur Mitgift auf den Geldtopf erhalten hat.

So viel ist gewiss, dass sich die Aulularia in den von uns bezeichneten echten Scenen als eins der vorzüglichsten Stücke des Plautus klar zu erkennen giebt, und für die zweifelhaften vorzüglich als Norm der Entscheidung genommen werden muss.

Bacchides.

Dieses Stück, das sich so leicht und heiter weglesen lässt, und in seinen einzelnen Scenen so viel Munteres und Unterhaltendes bietet, hat dennoch, genauer betrachtet, manches Sonderbare, das, wenn es auch von gewöhnlichen Lesern ohne weiteres Nachdenken so mit hingenommen wird, doch von einer gründlichern Kritik auf keine Weise mit Stillschweigen übergangen werden darf.

Argumentum und Prolog fehlen in den Codicibus, und an deren Stelle stehen untergeschobene in den Ausgaben, die durch Vers, Diction und Gestaltung nur zu offenbar ihre Untergeschobenheit beurkunden. Die sind nicht werth, angesehen, geschweige gelesen, noch weniger ferner gedruckt zu werden. Es ist hinreichend zu sagen und zu wissen, dass kein ächter Codex sie enthält.

Das Stück fängt also gewissermassen ex abrupto an, und ex abrupto beginnt auch an sich betrachtet dessen erste Scene, wo die beiden Bacchides sich präsentiren, den Pistoclerus in ihr Interesse ziehen, und der Letztere dann sich bewegen lässt, abzugehen, um ein Obsonium zu besorgen, das er alsbald, — man muss sagen sehr schnell — schon in der nächsten zweiten Scene herbeiführt. Die Bacchides wünschen nämlich seinen Schutz für die eine derselben, die eben von der Reise angekommen, und die Geliebte des Mnesilochus, gegenwärtig aber mit einem Soldaten Cleomachus durch Contract verbunden ist, von dem sie erlöset zu sein wünscht. Ihretwegen hat der seit zwei Jahren in Ephesus in Handelsangelegenheiten abwesende Mnesilochus an seinen Freund Pistoclerus geschrieben und ihn gebeten, ihm zur Auffindung derselben behülflich zu sein. Sie muss ihm also geraubt gewesen sein; wie und wo? ist dem Stück auf keine Weise zu entlocken. Das untergeschobene Argument spricht von einer Fahrt der Bacchis nach Creta, von wo sie mit ihrer

Schwester zurückgekommen sei, wovon wir ebenfalls nicht ein Jota im Stück lesen.

Jn den Grammatikern Nonius, Festus, Servius, Charisius, finden sich Fragmente aus den Bacchides (oder den Chrysalus, wie das Stück auch genannt wurde), die man jetzt vergebens darin sucht, und die auf noch ganz andere Scenen schliessen lassen, als jetzt darin stehen. Man muss daher nothwendig eine doppelte Recension davon annehmen, oder annehmen, dass wir in der gegenwärtigen Gestalt das Stück nur sehr verkürzt noch besitzen. Genug, die jetzt vorhandenen Bacchides sind nicht die eigentlichen des Plautus. Wir können aber unter diesen Umständen weiter nichts thun, als das Product nehmen, wie es gegenwärtig nach der Ueberlieferung der vorhandenen ächten Codices vorliegt, das gut Poetische darin anerkennen, das Auffallende jedoch und Unpassende bemerken, damit man nicht auch das Falsche für gerade aufgehen lasse.

Und hier thut sich nun vor allen Dingen hervor, dass, bei dem gegenwärtigen Zusammenhange des Stückes, wie er uns vor Augen liegt, die erste oder Eingangsscene nothwendig als untergeschoben und unpassend erkannt werden muss, wie rhythmisch und ergötzlich sie auch an sich selbst erscheinen möge, und ich zweifle nicht im Mindesten daran, dass das jetzige Stück, wie es uns noch übrig, nicht mit dieser, sondern ursprünglich mit der zweiten Scene: *Iamdudum etc.* angefangen habe. Der ganze Ton, der Inhalt, und die Aehnlichkeit dieses Anfangs mit andern Anfängen, z. B. in der Asinaria, vorzüglich dem Curculio, dann Epidicus, Poenulus, Pseudolus, geben dies an die Hand. So ist auch zum Verständniss des Ganzen die erste Scene durchaus nicht nöthig. Es fand jedoch bei der ursprünglichen Gestalt, und wenn wir die erste Scene wegdenken, der merkwürdige Umstand statt, dass die Bacchides, von denen das Stück doch den Namen und Interesse erhält, lediglich nur in der allerletzten Scene erst auftreten. Da nun hieraus für die Imagination und die Theilnahme des Publicums in ästhetischer Hinsicht nothwendig ein Mangel entspringen musste, weil es doch erforderlich schien, die Hauptgegenstände der Begebenheit, derentwegen so grosse Intriguen angesponnen werden, kennen zu lernen, so wurde, diesen Mangel auszufüllen, diese erste Scene hinzugedichtet. Dass sie dem organischen Bau des eigentlichen Stücks in vielem Betracht fremd ist, lässt sich durch verschiedene und unleugbare Punkte darthun:

1) Dem Pistoclerus war es vom Mnesilochus aufgetragen, ihm seine Bacchis zu suchen, und er hat sie nach II. 2, 19 — 26

in Geschäften lange Zeit verreist gewesen. Noch mehr solcher Punkte werden sich vielleicht späterhin auffinden lassen.

(Act II Scene II.) Pistoclerus war kaum hinein zur Bacchis, so will er jetzt schon wieder fort, — warum, und wohin, erfährt man nicht. Allein er ist gerade für Chrysalus nöthig, und so muss er denn wohl herauskommen. Ein Komödienschreiber kann die Personen freilich erscheinen lassen, wie er will; allein seine Pflicht ist, ihre Aus- und Eingänge jedesmal gehörig zu motiviren.

Der zweite Vers enthält eine Hyperbel oder Lüge. Denn Pistoclerus sagt darin, er könnte nicht fort, auch wenn er wollte; und dennoch geht er schon fort.

Nun trifft er den Chrysalus, sie bewillkommen sich, Chrysalus erfährt die Anwesenheit der Bacchis, und dass Geld nöthig ist, sie zu erlösen. Er schickt den Pistoclerus wieder hinein, der Bacchis die Ankunft des Mnesilochus zu melden, und er selbst nimmt sich vor, dem letztern zum nöthigen Gelde zu verhelfen.

Der Scherz Vers 6 sqq. *Venire tu me gaudes etc.* ist nicht ganz angemessen, deshalb weil Chrysalus Sclave ist, und dergleichen nur von Gleich zu Gleich passt.

Der Scherz mit dem samischen Gefäss Vers 24 ist matt. Das *Imo abiero potius* Vers 33 erscheint ganz abgeschmackt. Es soll jedoch offenbar hier einleiten auf die grosse wichtige Begebenheit, die der Theaterdichter hier in dieser Scene anbringen wollte, und die Vers 36 und 37 erfolgt, wo es ihm darum zu thun ist, einem damaligen Schauspieler Namens Pellio oder Pollio, dem er oder sein Parteigänger übel wollte, eins anzuhängen, indem er dessen Darstellung des Epidicus tadelt. So fremdartig diese Theatercabale hier mitten in einem Stücke selbst erscheint, so muss man doch die Gewandtheit gewissermassen bewundern, mit der diese Malice angebracht ist. Aber so gewandt auch dieser Schmitz hier beigebracht wurde, so muss man doch bekennen, dass diese Art Kritik hier gar nicht her gehörte, und dass sie ganz gewiss vom Plautus nicht herrühren konnte.

Auch das *fortis* Vers 38 für *pulcra* ist offenbar aus Mil. 4, 3, 13 und 16 entnommen, wo es in derselben Bedeutung vorkommt, wie weiter nicht im Plautus. Ebenso kommt *proximae viciniae* Vers 27, wie Vulg. hat, nur noch Mil. 2, 3, 2 vor.

Nachdem nun Chrysalus den Pistoclerus so scharf auf das Korn genommen, und, seinem Irrthum nach, auf so falschen Wegen ertappt zu haben glauben muss, sagt er auf einmal Vers 40 sqq., dass hier gewiss Geld noth sein werde. Und da dies

Pistoclerus durch die bevorstehende Ankunft des Miles bestätigt, zeigt sich augenblicklich Chrysalus bereit es herbeizuschaffen; er solle nur hineingehn, er wolle es schon machen.

Man muss gestehen, dass dies zu sehr mit der Thür ins Haus gefallen und dass diese Sache als zu grün vom Zaune abgebrochen erscheinen muss.

Das Resultat ist, dass allem Anscheine nach diese Scene nicht ächt plautinisch, sondern als Surrogat an die Stelle einer ächt plautinischen hinzugedichtet worden ist.

(Act II. Scene III.) Der alte Nicobulus, des Mnesilochus Vater, will in den Piräus, um zu sehen, ob nicht ein Schiff von Ephesus angekommen sei; da begrüsst ihn Chrysalus und macht ihm eine Lüge vor, indem er ihm sagt, derjenige, der in Ephesus das Geld in Verwahrung gehabt, habe es anfänglich abgeleugnet, und nur durch obrigkeitliche Hülfe genöthigt, ausgeliefert, sich aber alsdann mit Seeräubern verbündet, um es ihnen bei der Abfahrt wieder abzujagen. Sie hätten es daher zum grossen Theile dort im Tempel der Diana niedergelegt und nur einen Theil davon mit hergebracht. Daher entschliesst sich Nicobulus, selbst alsbald nach Ephesus abzureisen, um sein Geld zu holen.

Diese 133 Verse lange Scene ist in fliessendem Styl mit deutlicher Darstellung und gutem Zusammenhang abgefasst, und kann als Plautinisch gelten.

(Act III. Scene I.) Lydus kommt mit Abscheu erfüllt aus dem Hause der Bacchis heraus, wo er es nicht mehr hat aushalten können, entschlossen zum Philoxenus zu gehen, und ihn zu bewegen, dass er seinen Sohn aus dieser Spelunke herausholt. Hier ist zu bemerken, dass unser Lydus doch ziemlich lange darinnen geblieben ist. Denn unterdessen ist der ganze zweite Act vergangen. Dennoch sagt er hier Vers 7 Quae ut adspexi, me continuo contuli protinam in pedes. Allein Vers 12 und 13 lassen wieder auf einen längern Zeitraum schliessen, weil doch Lydus so Verschiedenes will gesehen haben. So dass hier der Vorwurf einigen Widerspruchs nicht abzuweisen ist.

(Act III. Scene II.) Dem Mnesilochus hat indessen Chrysalus gemeldet, dass Pistoclerus die Bacchis gefunden, und dass er, Chrysalus, durch seine Vorspiegelungen bei Nicobulus bewirkt habe, dass er vom Gelde zu seinem Bedarf nehmen dürfe, wie viel er zur Befreiung der Bacchis brauche. Mnesilochus tritt jetzt auf, und rühmt deshalb des Pistoclerus Freundschaft und seines Dieners Treue gegen ihn. Indem sieht er den Philoxenus, des Philoclerus Vater, mit dem Hofmeister Lydus her-

beikommen, und geht auf die Seite, um zu hören, was diese miteinander zu sprechen haben.

Ein dergleichen Monolog war hier unentbehrlich, wegen des Folgenden, ob es gleich der Sache angemessen schien, dass Mnesilochus vor Allem seine Freude bei der Rückkehr zu den väterlichen Laren bezeigte, wie Chrysalus II, 1, 1 thut, und wie in ähnlichen Fällen anderwärts geschieht. Auch musste hier, wenn es dort nicht geschehen war, der Verlust der Bacchis nur einigermassen erklärt werden. Auch dieser Monolog erscheint daher ebensowenig genügend, und ebenso dürftig, als jener.

Doch dieser dürftige Monolog ist auch noch bedeutend verfälscht durch den Cento von Vers 10—19. Dessen Untergeschobenheit sich wohl in jedem Worte, sowie im Rhythmus, und in dem aus Casina III, 1, 2 entlehnten 15. Verse deutlich zu erkennen giebt, wenn wir auch nicht das doppelte *Sed eccom video incedere* Vers 9 und *Sed eccos video incedere* Vers 19 als offenbaren Beweis davon betrachten müssten. Hier finden wir also einen spätern Theaterdichter offenbar wieder auf seinem faulen Pferde.

(Act III. Scene III.) Lydus bringt den Philoxenus, Vater des Pistoclerus, herbei, um durch ihn diesen heraus zu holen. Philoxenus zeigt sich als gelinder Vater, daher sich denn zwischen Beiden ein grosser Streit, und von Seiten des Lydus bittere Beschwerden über die gegenwärtige Erziehung erheben. Da bemerken sie den Mnesilochus, und Lydus offenbart diesem im Verfolg, dass Pistoclerus die Bacchis liebe. Da nun Mnesilochus von der andern Bacchis nichts weiss, so denkt er, Mnesilochus liebe die seinige, fasst Misstrauen gegen den Freund, und entschliesst sich dem zu Folge, dem Vater das Geld vollständig zu übergeben und der Bacchis abzusagen.

Der Gang der Scene im Ganzen ist gut; doch finden sich im Einzelnen verschiedene Punkte, die bemerkt werden müssen, und die wohl geeignet sein dürften, einen vielleicht nicht ganz ungegründeten Verdacht gegen ihre Authenticität zu erregen.

Ich will nichts über das appositive *acetum in pectore* im ersten Verse sagen, das aus Pseud. II, 4, 49 ziemlich offenbar entnommen ist. Allein im zweiten Vers kommt der Imperativ *Sequere* im Munde eines Sclaven gegen seinen Herrn vor, wie, ausser in den Bacchides, nirgend im Plautus weiter, und wie es ganz dem Gebrauche zuwider ist, da jederzeit in der röm. Komödie der Herr dem Sclaven das *Sequere hac,* nie der Sclave dem dem Herrn, zuruft. So auch Philoxenus unten Vers 92 und so an unzähligen Stellen. Derselbe Uebelstand erscheint auch IV, 6, 33.

Ein offenbarer Widerspruch aber liegt in den Worten Vers 6: *Feci ego istaec itidem in adulescentia*, und in dem, was unten Vers 17 gesagt wird: *Eademne erat haec disciplina tibi, quum tu adolescens eras?* sqq.

Der mittlere Theil der Scene ist gut gearbeitet, und der Character richtig gehalten. Als Mnesilochus Vers 85—87 aber seinen Empfindungen freien Lauf gelassen und sich bitter über den Pistoclerus beklagt hat, bittet ihn Vers 90 Philoxenus inständig, dass er den Pistoclerus corrigiren möge, und Mnesilochus stimmt dazu ein Vers 91, indem er sagt: *Factum volo.* Nun kann zwar dieses *Factum volo*, wie ich anderwärts behauptet habe, als Selbstgespräch gleichsam, auf seinen im Innern gefassten Entschluss wegen Zurückgabe des Geldes gedeutet werden. Allein es fragt sich, ob diese Deutungsart nicht etwas zu günstig für die Dichtung sein dürfte; und wenn nun diesem zufolge das *Factum volo* eigentlich zu nehmen ist so ist kein Zweifel, dass, bei den ferneren Gesinnungen, die Mnesilochus z. B. IV, 3, 56 sqq. kund giebt, diese Zustimmung zu einer so moralischen Sache ganz gegen den Character und unstatthaft erscheint. Uebrigens erscheint auch dieses ganze Zumuthen des Philoxenus hier unwahrscheinlich, voreilig und unethisch, da Mnesilochus nach zweijähriger Abwesenheit jetzt zum ersten Mal wieder mit ihm spricht, und man einem solchen Ankömmlinge nicht so bald die Aufsicht über seinen Jugendgenossen anvertraut. Diese Sache konnte ganz und gar umgangen werden, hätten dem Rhapsoden nicht ähnliche Scenen aus andern Stücken vorgeschwebt, die er als Motive zu seiner Zusammenstellung hier brauchen zu können glaubte.

So kommen wir denn zu dem Resultate, dass diese Scene im Einzelnen, wie das Ganze im Allgemeinen, als ein Gemisch aus Gutem und Bösem erscheint, bei dem wir ziemlich deutlich gewahr werden, dass wir anstatt der wahren Bacchides, nur ein modificirtes späteres, sehr verändertes Stück besitzen.

(Act III. Scene IV.) Davon ist nun auch dieser edle Monolog, den hier Mnesilochus mit sich hält, ein fernerer Beweis. Er beschwert sich über Pistoclerus, er beschwert sich über Bacchis, der er nichts mehr will zu Gute kommen lassen, und ist am Schlusse entschlossen, dem Vater das Geld auszuliefern und um Verzeihung für die Lügen des Chrysalus zu bitten, wie er denn auch beides in der That sogleich ausführt. Wie ist nun mit dieser ernstlichen Tendenz und mit dieser strengen und unabänderlichen Ausführung derselben zusammen zu reimen, dass er Vers 4 bis 10 auf eine so läppische Art mit dieser Empfindung spielt, wie er dort thut? Heisst das nicht alle Poesie und Ethik

auch wirklich gefunden, bei dieser Gelegenheit aber mit der Schwester derselben Bekanntschaft gemacht, bei der jene wohnt, und die ebenfalls Bacchis genannt wird, so dass eben hieraus in der Folge das Misstrauen des Mnesilochus entsteht, in dessen Folge er das ganze Geld dem Vater zurückgiebt. Dieses Verhältniss des Pistoclerus zur andern Bacchis ist eine schon länger hergebrachte Sache (S. II. 2, 31 — 32.), und in dessen Folge bringt Pistoclerus eben zu Anfang der II. Scene eine Pompa mit einem Obsonium herbei, um sich und den Schwestern einen guten Tag zu machen, weshalb ihn denn sein Hofmeister Lydus so hart tadelt. In jener ersten Scene nun zeigt sich dies Alles auf eine sehr ungeschickte Art verschoben. Da ist nämlich von der Hauptsache, dem Mnesilochus, von dem doch nach II. 2, 32 die wiedergefundene Bacchis jeden Augenblick sprechen soll, gar wenig die Rede, sondern diese wünscht nur, sie möchte Jemand haben, der sich in so weit ihrer schützend annehme, dass der Soldat sie nicht nach Verlauf der bedungenen Zeit noch als Magd behalte, sondern nach Hause schaffe; unter welcher Heimath man nothwendig Athen zu verstehen hat, wo das Stück spielt. Sie laden nun beide den Pistoclerus in ihr Haus ein, um zugegen zu sein, wenn der Soldat kommen würde.

2) Dagegen sträubt sich hier Pistoclerus, und bringt alle moralischen Einwendungen dagegen aufs Tapet, da er doch im ganzen Verfolge als schon hergebrachter guter Bekannter der B. erscheint.

3) Pistoclerus thut Vers 46 die sehr einfältige Frage (wahrscheinlich um auf die kommende Schmauspompa einzuleiten), wenn sich nun bei der Bacchis ein Frühstück oder Schmaus ereignen würde, wie das wohl leicht geschehen könne, wo dann sein Platz sein solle? Da doch darüber, den nächsten Scenen zufolge, gar kein Zweifel sein kann.

4) Vers 53 deutet die Bacchis dem Pistoclerus ziemlich offenbar an, dass er bei einer solchen Gelegenheit wohl etwas zum Besten werde geben müssen, da sie doch Vers 66 sagt: *At ego nolo dare te quidquam.* Mag dies auch als Affectation zu entschuldigen sein, so ist es doch hier als poetischer Widerspruch auf keine Weise zu rechtfertigen.

5) Vers 59. Die schnelle Sinneswechselung des Pistoclerus: *Nunc ego etc.* ist gegen alle Characteristik und poetische Vernunft.

6) Der Vorschlag der Bacchis, Vers 62: *Ego tibi etc.*, auch wenn er nur zum Scheine geschähe, ist jedenfalls ganz ungewöhnlich und unangemessen. Denn das Aehnliche, was Menaechmen I, 4. geschieht, ist ganz anderer Art, da Menaechmus das Obsonium bestellt hat, und die Erotium das Geld nur aus-

legt, auch es nur ihrem Diener giebt, nicht dem Menaechmus selbst.

7) Vers 66 erscheint wieder eine gar zu plötzliche Willensumkehrung gegen allen Tact und Ton.

8) Die Worte Vers 68 *Bene med accipis advenientem*, so wie der ganze Ankunftsschmaus verrathen, dass, nach der Ansicht des Verfassers der ersten Scene die andere Bacchis erst heute angekommen sein soll. Und dem zu Folge scheint es auch Vers 69, man soll denken, dass eben jetzt erst die erste Bacchis zum ersten Male den Pistoclerus an sich gelockt und gefesselt habe. Und dennoch ist dabei nur sehr wenig die Rede vom Mnesilochus, und dennoch erscheint Pistoclerus im ganzen Verfolge des eigentlichen Stücks als schon länger bei der Bacchis eingebürgert.

9) Die Vers 26 und 70 geschehende Erwähnung des Mnesilochus kommt ganz ungeschickt und unorganisch im Verhältniss zum Andern.

10) Auch ist Vers 74 das *Simul hinc nescio qui turbat*, oder wie man auch die Stelle lesen möge, die auf die Ankunft der Pompa einleiten soll, gänzlich ungeschickt, da sie ja doch wohl sehen müssen, was angezogen kommt, und gewiss als Frauenzimmer abwarten müssen, was es sein möge.

Aus allen diesen Gründen erkläre ich diese erste Scene für unächt, obgleich nicht zu verkennen ist, dass der Rhythmus der Verse ziemlich plautinisch sei. Aber es hat zu allen Zeiten Dichter gegeben, die sehr wohlklingende Verse machten, und doch grossen Unsinn mit ihren Versen zu Wege brachten. Die Kritik muss dies unterscheiden, und die Kritik muss dem gemäss erkennen, dass diese erste Scene nicht ursprünglich zu diesem Stücke gehört hat, sondern später von einem ungeschickten Theaterdirector hinzugedichtet worden ist, um dem Mangel eines Auftritts der Bacchides zu Anfang des Stücks abzuhelfen. Dabei ist, wie schon gesagt, nicht zu verkennen, dass durch das Nichterscheinen der Bacchides bis zum Ende des Stücks allerdings ein bedeutender Mangel im Stücke besteht.

Mögen also die Verse im Einzelnen betrachtet noch so rhythmisch und plastisch klingen, mögen auch die Charactere im Allgemeinen nicht ungeschickt und unpassend aufgefasst sein, so ist doch der Bau, die Gedanken und der Zusammenhang in seinem Verhältniss zum Ganzen, das folgt, von der Art, dass er auf keine Weise als damit organisch zusammenstimmend betrachtet werden kann. Dieser Eingang rührt von einem Dichter her, der sich nur sehr unvollkommen in die eigentliche und gründliche Situation des Stücks hinein gedacht hatte, die nach Allem zu

schliessen schon ein ganz festes Verhältniss zwischen Pistoclerus und Bacchis voraussetzen lässt; von einem Dichter, dem es mehr um moralische Sentenzen und Rücksichten, als um poetische Wahrscheinlichkeit zu thun war; von einem Dichter, der wohl das Portrait der Charactere, aber nicht diese in ihrer eigenthümlichen und wahren Handlung und Verhältnisse aufzustellen geeignet war. Und deshalb müssen wir trotz allem scheinbar Acceptablen der Situation und der Verse dennoch unabwendbar einen Strich durch machen, und sagen: Die Scene ist unächt, wie früh sie auch vielleicht untergeschoben sein möge.

(Act I. Scene II.) Es ist also offenbar, dass mit dieser zweiten Scene erst das eigentliche Stück angeht, wie es nun auch in seiner gegenwärtigen Gestaltung beschaffen sei. Von dieser Gestaltung, die freilich, nach den Spuren der aus den Grammatikern vorhandenen Fragmente zu schliessen, von der ursprünglichen und älteren in bedeutendem Grade abgewichen sein mag, bildet die gegenwärtige die erste oder gewissermassen, wiewohl nicht vollkommen, die Expositionsscene.

Pistoclerus kommt mit einer Pompa und dem Obsonium nach dem Hause der Bacchiden herbei. Sein Hofmeister-Sclave, Lydus, macht ihm darüber Vorwürfe, er setzt sich mit Leichtsinn darüber hinweg, und nöthigt ihn mit hinein, doch nicht als seinen Hofmeister, sondern als seinen Diener.

Die Scene hat eine ganz hübsche Anlage und auch die Ausführung ist nicht uneben, zusammt der moralischen Tendenz. Sie beginnt aber mit *Jamdudum*, diesem für die Plautus-Kritik nicht nur wichtigen Worte, dessen Bedeutung an hiesiger Stelle fast offenbar schon länger ist, was es im ächten Plautus nie bedeutet, da es hier zumeist oder immer nur erst, oder so eben, kurz vorher übersetzt werden muss. Wäre es gewiss, dass dies Adverbium temporis hier nichts Anderes als schon lange heissen soll, so wäre dies fast so gut als ein Beweis, dass auch diese 2. Scene nicht vom Plautus sein könne. Doch ist es wohl auch möglich, dass es mit So eben wiedergegeben werden kann, und da es unten IV, 7, 49. ebenfalls wieder so erscheint, so dürfen wir diesen Grund weiter hier nicht vorzüglich urgiren.

Ein eigener Ausdruck erscheint aber auch Vers 13 wo *barbarus* offenbar in der Bedeutung von ungebildet erscheint, ob es gleich zwei Verse weiter auch s. v. a. römisch bedeutet. Da es nun aber in den ächt plautinischen Stücken immer s. v. a. römisch heisst, so ist dieses Wortes Gebrauch in dieser Stelle gewiss sehr befremdend. Denn dass es hier soviel als

thöricht, unwissend bedeuten soll, beweist sein Gegensatz Vers 14 *Quem ego sapere nimio censui pl. qu. Th.*

Und so finden sich denn zum mindesten zwei Ausdrücke in dieser Scene, die mit dem ächt Plautinischen Idiom nicht ganz oder nur sehr zweifelhaft übereinstimmen.

Sonderbar ist auch, dass Pistoclerus den Lydus mit zu den Bacchiden nimmt, da er ihn doch erst nicht mit dazu bestimmt hatte, sondern dieser ihm freiwillig gefolgt war, um zu sehen, wo das hingehe; sodann dass Lydus wirklich mit hinein geht, da er doch vorher droht, zum Vater gehen zu wollen, was denn offenbar zwei Unstatthaftigkeiten oder wenigstens Unbegreiflichkeiten zu nennen sind.

(Act II. Scene I.) Chrysalus tritt auf und hält einen ganz kurzen Monolog, indem er mit zwei Worten, fast lakonischer als lakonisch, erklärt, dass er nach 2 Jahre Abwesenheit mit seinem Herrn dem Mnesilochus wieder zurückkomme, und dass sein Wunsch sei, nur diesmal den Vater seines Herrn nicht eher zu sprechen, als dessen Freund Pistoclerus, weil er von diesem erst erfahren will, wie es mit der gesuchten Bacchis stehe. Indem tritt Pistoclerus aus der Bacchis Hause wieder heraus und redet ihn an.

Es ist offenbar, dass dieser Monolog an dieser Stelle viel zu kurz und unbefriedigend ist, und dass hier die Stelle war, wo Chrysalus in einer längern Exposition den dunkeln Umstand enthüllen musste, wie Mnesilochus seine Bacchis verloren habe, so dass er sie habe können suchen lassen, wie dies im ähnlichen Fall Palaestrio im Miles II, 1 thut. Desgleichen musste auch der Zweck seiner Reise nach Ephesus und deren Erfolg umständlich angegeben werden. Ingleichen weshalb sie zwei Jahre dort waren, was doch zu diesem Geschäfte nicht nöthig war. Auch musste der Phormiocharacter des Chrysalus sich schon hier etwas graphischer gezeichnet finden, als in diesen wenigen Versen möglich ist. Kurz, dieser Monolog ist unbefriedigend, sehr dürftig, und offenbar an die Stelle eines ächten untergeschoben, nur um die Situation auszufüllen.

Mehrere Punkte kommen in den Bacchides vor, die grosse Aehnlichkeit mit Hauptmotiven anderer Plautinen haben. So hat I, 2, 1 sqq. offenbar grosse Aehnlichkeit mit Curc. I, 1, 1 sqq. und so das Wegkommen der Bacchis grosse Aehnlichkeit mit dem Wegkommen der Philocomasium im Miles. Desgleichen, dass dort wie hier ein Miles die Geliebte hat, von dem sie loskommen wollen. Auch kommt dort wie hier bei der Begebenheit Ephesus mit ins Spiel, und dort wie hier ist der Liebhaber

silochus darin als gut geartet zeigen. Dieses Letztere nämlich widerlegt in der Folge Chrysalus dadurch, dass er IV, 6, 34 dem Nicobulus die Schmausenden zeigt, wodurch er sich also selbst wieder bessern Credit, und dem Briefe des Mnesilochus Misscredit macht. Jenes Erstere aber wird ihm in der Folge lediglich durch das zufällige Erscheinen des Miles erleichtert, die ganz ohne sein Zuthun erfolgt.

Die Fiction mit der Bacchis als Frau des Miles hat grosse Aehnlichkeit mit der im Miles gloriosus, wo die Acroteleutium als Frau des Periplectomenes erscheint, sodass also auch hier wohl dem Dichter ein entlehntes Motiv obgeschwebt haben dürfte.

Die Stelle IV, 7, 72 hat Aehnlichkeit mit Pers. I, 1, 11, 12 und die letztern Verse dieser Scene von 78 an sind im Verhältniss zum Ganzen betrachtet, völliger Nonsens. Denn wie kann Nicobulus Vers 79 sagen: *quos non dabo*, da er sie doch zugesagt hat, und auch IV, 8, 127 wirklich giebt. Und wozu kann er 82 den Brief noch einmal lesen und dessen Worten mehr trauen wollen, da er sich doch IV, 6, 38 mit eigenen Augen von der Sache überzeugt hat?

Dies sind also Unebenheiten, poëtische Gewaltthaten und Unregelmässigkeiten, die wir mit nichts Anderm als mit einem Zusammenwürfeln der gebrauchten Motive, nicht aber mit einem wirklich organischen und zusammenhängenden Baue vergleichen können, wenn wir über Alles nach gründlichem Ausweis fragen wollen, wie wir dies denn doch thun müssen und dürfen.

(Act IV. Scene VIII.) In mehreren Stellen der Komödie beweist der Verf. Neigung zu Anwendung alterthümlicher Beziehungen, und zeigt sich als gelehrtes Haus; so II, 3, 7. 41. I, 2, 15. 47. 48. IV, 6, 12., wo des Phryxus, Autolycus, Potitius, Linus, Phoenix, Bellerophon Erwähnung geschieht. Hier aber führt Chrysalus eine ganze grosse Allegorie durch, worin er seine Grossthaten mit denen bei Troja und den Nicobulus mit Priamus vergleicht. Es ist ein Canticum von bedeutender Länge, nicht ganz ohne Leben und Grazie; nach welchem Nicobulus heraustritt, den Chrysalus fragt, ob er dem Mnesilochus den Kopf zurecht gesetzt, den zweiten Brief erhält, liest, und durch den Chrysalus, der bereits wieder neuen Credit erlangt hat, bewogen wird, ausser jenen 200 Gulden an den Soldaten, auch noch 200 andere an dessen Bacchis zu zahlen, der sich Mnesilochus, wie er ihm schreibt, durch einen Schwur dazu verbindlich gemacht hatte. Er gibt die einen dem Chrysalus, und geht mit den andern zum Miles auf den Markt. Chrysalus mit den erstern zur Bacchis hinein.

Gegen diese Scene ist im Ganzen nichts zu sagen, als dass Vers 65—73 ein Cento vorkommt, der sich durch Verse und einfältige Gedanken gleich als unecht erweist, und ohne den der Zusammenhang trefflich besteht; und dass Vers 150 *Quod non triumpho: pervulgatum est; nihil moror*, beinahe auf eine sehr späte Zeit schliessen lässt. Doch kann der ganze Zusatz 145—152 als spätere Zugabe betrachtet werden, sodass die Scene mit Vers 144 schliesst.

(Act IV. Scene IX.) Philoxenus, des Pistoclerus Vater, besorgt um seinen Sohn, kommt, um zu hören, ob Mnesilochus seinen Sohn gebessert habe.

(Act V. Scene I.) Da kommt Nicobulus vom Markte, wo er durch den Soldaten den ganzen Betrug erfahren hat. Indem er darüber lamentirt, trifft er mit Philoxenus zusammen, und beide klagen sich ihr Leid, und entschliessen sich, in das Haus der Bacchides zu gehen, und die Söhne herauszuholen.

(Act V. Scene II.) Sie klopfen an, und die Bacchides kommen beide selbst heraus. Sie spötteln erst über die Alten. Dann, als sie bemerken, dass jene nicht ganz ohne Theilnahme sind, machen sie sich einzeln an sie. Zuerst wird Philoxenus erobert, und endlich nach hartnäckigem Weigern auch Nicobulus, sodass zuletzt beide mit hinein gehen.

Diese Schlussscene ist vielleicht die beste im ganzen Drama, gut versificirt, und scheint vollkommen echt.

Und so sehen wir, dass die einzelnen Scenen in den Bacchides in Hinsicht ihrer Authenticität sehr verschiedene Währung haben, dass sie echter werden, je weiter nach dem Ende zu, dass aber der Anfang höchst wahrscheinlich spätern und unechten Ursprungs ist, dass dieser Gestaltung ein Exemplar zum Grunde lag, wo der Anfang fehlte und vielleicht nur nach Erinnerung und eigener Erfindung eines spätern Dichters ersetzt wurde und dass überhaupt das Ganze einer Ueberarbeitung und neuern Bearbeitung sehr ähnlich sieht. Es ist offenbar, dass ein solches Stück nicht durchaus als Normalstück bei kritischer Beurtheilung fraglicher Stücke gebraucht werden darf, es wäre denn mit der allerstrengsten Sichtung der echten von den unechten Scenen. Da nun aber deren Bestimmung jedenfalls sehr fraglich bleibt, so ist es, scheint es, gerathener, das ganze Stück in diesem Betreff als problematisch zu betrachten, als vielleicht aus einem trügerischen Boden ebenso trügerische Beweise für so feine und streitige Distinctionen entlehnen zu wollen.

Capteivei.

Dass dieses Stück von Anfang bis Ende (es ist zugleich eines der vollkommenst erhaltenen) plautinisch ist, darf wohl keine Frage sein; denn welche Stücke wollten wir sonst als plautinisch erkennen, da es ohne allen Zweifel zu den vortrefflichsten gehört, so in Characteren, wie Handlung, Dialog und Diction überhaupt, auch in seinem ganzen Styl den Character des Alterthümlichen ausgeprägt mit sich führt.

Der Inhalt ist: Ein Vater bewirkt sich durch Ankauf diesseitiger Gefangenen die Befreiung seines jenseits in Gefangenschaft gerathenen Sohnes, und erlangt dabei zugleich seinen zweiten, früher ihm geraubten Sohn wieder.

Hegio hatte vernommen, dass sein Sohn Philopolemus bei den Eliern in Gefangenschaft sei. Er kauft daher diesseits (in Aetolien) gefangene Elier auf, um durch sie vielleicht dessen Befreiung zu erwirken, darunter zwei, den Philocrates und seinen Sclaven und Jugendgenossen Tyndarus, welcher Tyndarus eben, ohne dass weder er, noch Hegio, noch sonst Jemand es ahnen kann, der frühe schon dem Hegio geraubte zweite Sohn ist, den Hegio's entronnener Sclave Stalagmus nach Elis verkauft hatte. Die beiden Philocrates und Tyndarus bereden sich aber mit einander, ihre Rollen zu wechseln, sodass Tyndarus den Herrensohn, Philocrates aber den Sclaven macht, und das in der Absicht, damit Hegio den Philocrates als Sclaven nach Elis gehen lassen soll, um angeblich die Loskaufung des Herrensohnes zu bewirken, als welcher Tyndarus, der sich nun Philocrates nennt, zurückbleibt. Was sie wünschten, geschieht. Philocrates wird als Tyndarus nach Elis geschickt, und Tyndarus bleibt als Philocrates in Aetolien. Nun hat aber Hegio noch einen dritten Elier gekauft, Aristophontes, den er nach Philocrates Umständen gefragt, und der gesagt hat, er sei sehr wohl bekannt mit ihm und wünsche ihn zu sehen. Als nun Hegio ihn zu jenem führt, entdeckt sich, dass es Tyndarus, und nicht Philocrates ist, und Hegio lässt den Betrüger alsbald fesseln und in die Latomien schicken. Da kommt Philocrates mit dem Sohne des Hegio an, und verlangt seinen Sclaven, wie ihm Hegio zugesagt. Zugleich bringt er den Stalagmus mit, der den Tyndarus geraubt und verkauft hatte. So entdeckt sich Alles. Hegio erlangt seine beiden Söhne, und bestraft den Sclaven, der den andern verkaufte.

Als Hauptcharacter des Stücks hebt sich Hegio hervor, ein Character von wahrhaft raphaelischer Zeichnung, mit trefflicher

Tiefe, herrlichem Umrissen, und hellem und heiterm Colorit, sei dies Alles nun ein Werk der Kunst oder des Zufalls. Doch wer wollte hier an Kunst zweifeln, da jede Scene doch eine Wahl, was und wie es dargestellt werden sollte, voraussetzt, und da auch der römische Uebertrager gleich vollkommen eingedrungen sein musste, wie der griechische Erfinder trefflich erfand. Dieser Hegio ist ein reichbegüterter Alter, in den besten Jahren, wohlwollend, obschon ganz Aristokrat, gastfreundschaftlich nach altpatriarchalischer Sitte, heiter und launig, der hier gewaltig hinter das Licht geführt, darob aber auch gewaltig erzürnt wird, und ohne es zu ahnen, in diesem Zorne gegen sein eigenes Kind wüthet.

Daneben der treffliche Parasiten-Character des Ergasilus, der in keinem der übrigen Stücke so erquicklich ausgebildet erscheint, und der als eine haupthandelnde Person in das Ganze verflochten ist.

Das Verhältniss des Philocrates und Tyndarus zu einander und ihre aufopfernde Freundschaft und Ergebenheit, die den Hauptbrennpunkt des ganzen Gemäldes bildet, ist mit aller eigentlich künstlerischen Intention vom Dichter behandelt, und hier zeigt sich sichtbar auf jeder Seite jene künstlerische Absichtlichkeit und Delicatesse, wie wir sie mehrfach bei Plautus bemerken, wenn er einen Gegenstand mit besonderer Vorzüglichkeit heraushebt und behandelt.

Der Prolog ist in der Hinsicht merkwürdig, weil er eine Schauspielersitte vor Augen führt, die wahrscheinlich in älterer Zeit in Allgemeinheit stattgefunden, dann sich aber mehr und mehr verloren hat, sodass beim Terenz auch nicht die Spur mehr davon erscheint. Hier in den Captiven zeigen sich nämlich im Prolog die sämmtlichen Spieler, also der ganze grex oder die caterva, d. h. die Truppe, oder vielmehr die Familie des Schauspielunternehmers, in Masse auf der Scene, und präsentiren sich dem Publicum, sowie dies auch gewöhnlich am Schlusse eines jeden Stücks geschehen sein muss; wovon wir die deutlichen Beweise in Asinaria, Bacchides, Captiven, Casina, Cistellaria, Epidicus finden, während die übrigen Stücke ohne eine solche Namhaftmachung des grex, gleich den Terenzianischen Komödien, nur mit einer Anrede noch, oder Anspielung auf die Zuschauer, und dem Plaudite schliessen. Diese Präsentation ist ganz der grossen Ergebenheit und Unterwürfigkeit unter das Publicum zu vergleichen, mit welcher bei uns in früherer Zeit die Anschlagezettel der Komödianten abgefasst waren. Ausser den Captiven finden wir keinen so offenbaren Beweis dieser Prä-

missbrauchen? Konnte dies ein guter Dichter thun? und ist dies nicht vielmehr ein Anzeichen späterer Zeit, oder eines Versemachers, dem es um poetische Wahrheit nicht im mindesten zu thun war, und der hier nur etwas ungeschickt nachmachen wollte, was er anderwärts, am passenden Orte, gut angebracht, mit Wohlgefallen bemerkt hatte? Cf. Truc. 2, 3, 27. Dennoch ist dieser ethische Missbrauch und Auswuchs hier mit dem Ganzen so verflochten, dass man ihn auf keine Weise bequem herausheben oder einklammern kann, und so zeigt sich denn klar, dass dieser ganze Monolog ein Machwerk ist, das so, sei es im Griechischen oder Römischen, nicht als zu der echten Dichtung, als einer guten, gehörig betrachtet werden kann.

Mnesilochus geht nun augenblicklich hinein zu seinem Vater und übergiebt ihm das Geld.

(Act III. Scene V.) Indem kommt Pistoclerus von der Bacchis heraus, die ihn, den Mnesilochus zu suchen, ausschickt. Er wundert sich, dass dieser noch nicht da ist, und will nun in dessen Haus, um zu sehen, ob er vielleicht zugegen ist. Dieses *si forte est domi*, da er den Mnesilochus seit seiner Rückkunft noch gar nicht gesehen, scheint. ebenfalls etwas unethisch, da es mehr auf ein schon längeres Beisammensein an sich zu deuten scheint. — Und so ist ein Pseudopoet leicht auf allen Schritten bei ähnlichen Unstatthaftigkeiten zu ertappen. Er hat wohl die Floskeln in Bereitschaft, aber er kennt nicht ihren wahren und eigentlichen Gebrauch; er beherrscht nicht sie, sondern sie überwältigen ihn, und so erscheint, ehe man es sich versieht, das Unstatthafte am ungeeigneten Orte. So kennt er auch wohl die Charactere, und weiss, was in ihrem Bezug dem poetischen Bedürfnis angemessen wäre, aber er selbst wird ihre Zusammenstellung nie ohne grobe Vergehen gegen die Ethik und characteristische Wahrscheinlichkeit versuchen. An beiden Punkten ist mit ziemlicher Sicherheit zu erkennen, ob ein wirklicher Dichter, oder nur ein Schwachmaticus hinter der Coulisse stand.

(Act III. Scene VI.) Während der 4 Verse, die eben Pistoclerus gesprochen hat, ist Mnesilochus in seinem Hause gewesen, hat seinen Vater zum ersten Mal wieder gesehen, hat ihm das volle Geld übergeben, hat ihm mit vieler Mühe Verzeihung für den Chrysalus abgenöthigt, und kommt schon wieder heraus, wahrscheinlich weil es ihn dennoch drängt, zu sehen, was das für eine Wirkung auf Bacchis machen werde. Pistoclerus trifft mit ihm zusammen. Es geschehen Vorwürfe, Pistoclerus klärt ihn auf; er stürzt hinein zur Bacchis, und Pistoclerus ihm nach. — Diese Scene geht wohl von Statten, ist gut abgerundet und

mit gutem Affect abgefasst. Mit Ausnahme einiger metrischer Unvollkommenheiten (Vers 29 und 36.) kann sie wohl als eine plautinische gelten.

(Act IV. Scene I.) Cleomachus, der Soldat, ist indessen nicht faul gewesen. Er hat seinen Parasiten abgeschickt, um entweder die Bacchis mit nach Elatia, oder von ihr 200 Gulden für den Rest der bedungenen Zeit in Empfang zu nehmen. Dies der Bacchis zu melden, kommt also jetzt der Parasit mit einem Bedienten an. Er pocht nach röm. Komödiensitte mit grosser Gewalt an, wird aber vom Pistoclerus, der nebst Mnesilochus darinnen ist, hart abgewiesen, mit dem Bedeuten, die Bacchis käme nicht mit, sie liebe einen Andern, und er solle sich fortscheren. Dadurch ungeschüchtert, entfernt sich auch der Parasit, sagt aber vorher, dass er dem Miles alles sagen, und dass dieser nicht säumen werde, alsbald mit grossem Zorne herzukommen und seine Rechte zu behaupten.

Auch diese Scene geht munter von Statten, und hat nur die einzige Unstatthaftigkeit, dass dergleichen Abweisungen von der Thür nie einer höhern Person, sondern jederzeit einem Diener beigelegt werden, und dass hier der Platz einzig für den Chrysalus war, nicht aber für den Pistoclerus, der indessen ganz ruhig drinnen bei der Bacchis bleiben musste. Abermals ein poetischer Fehlgriff bei sonstigem Guten.

(Act IV. Scene II.) Mnesilochus kommt betrübt und reuevoll von der Bacchis heraus, und klagt sich an, gegen Pistoclerus eifersüchtig gewesen zu sein, und dem Vater alles Geld gegeben zu haben. Pistoclerus sucht ihn, wiewohl vergeblich, zu trösten, als eben Chrysalus ankommt.

Sind gleich im Anfang dieses Cantici die Farben etwas stark aufgetragen, und wirkliche Reueempfindungen über wirklichen Fehler hier auf eine sehr eigennützige Reue angewandt, und ist auch in Vers 35 und 36 eine Dunkelheit, die vielleicht von einiger Verfälschung herrührt, so hat doch das Ganze einen angemessenen Gang und Klang, und ist, wie das Folgende, vielleicht als eine Reliquie aus den echten Plautinischen Bacchides zu erkennen, als Reliquie des authentischen Stücks, als dessen später versuchte Vervollständigung wir vielleicht unsere Bacchides zu betrachten haben.

(Act IV. Scene III.) Chrysalus kommt triumphirend herbei und will sehen, wieviel sich Mnesilochus vom Gelde zurückbehalten habe; da erblickt er ihn in trauriger Geberde. Mnesilochus sagt ihm, dass und warum er Alles zurückgegeben, so wie, dass er für ihn Verzeihung ausgewirkt. Zugleich erklärt er ihm, dass

er nun durch eine neue Machination vom Neuen Geld vom Nicobulus zu erzielen suchen solle. Chrysalus zeigt, wie schwer dies sein werde, da Nicobulus ihm nun nicht mehr glauben werde. Dennoch verspricht er, sowohl das Geld für den Soldaten, als auch mehr zu ihrem eigenen Bedarf zu schaffen. Er heisst den Pistoclerus zur Bacchis hinein gehen, um Materialien zu einem Briefe heraus zu holen. Nun dictirt er dem Mnesilochus einen Brief an seinen Vater, des Inhalts: „dass Mnesilochus sich beschwert, Chrysalus mache ihm Vorwürfe, dass er ihm das Geld zurückgegeben, und habe vor, ihm durch neue Schelmstücke anderes Geld abzulocken, damit er, Pistoclerus, es verprassen könne. Er solle sich daher in Acht nehmen, solle zwar, wie er ihm zugesagt, dem Chrysalus nicht wehe thun, jedoch ihn bei sich gebunden und gefesselt zurückhalten." Dann nimmt er den versiegelten Brief und heisst sie zur Bacchis hinein gehen und schmausen.

Diese Scene scheint, wie gesagt, eins der echten Bruchstücke zu sein, und ist wohl nichts Erhebliches dagegen aufzubringen.

(Act IV. Scene IV.) Chrysalus, allein, spricht mit sich über die Schwierigkeit seines Unternehmens, und erklärt, dass er sich den Alten recht zornig und erbosst wünsche, um seine Sache auszuführen. Dann ambulirt er vor der Thür herum und wartet ihn ab.

(Act IV. Scene V.) Nicobulus kommt im Aerger, vom Chrysalus so angeführt worden zu sein, heraus. Er droht dem Chrysalus mit allem Möglichen, da er vom Mnesilochus Alles erfahren habe. Chrysalus spricht in einigen Erwartung erregenden Worten, als sei dem Mnesilochus doch auch nicht ganz zu trauen, und giebt ihm den Brief. Sobald ihn Nicobulus gelesen, heisst er ihn warten, und geht hinein, um die Lorarier zu holen.

(Act IV. Scene VI.) Er kommt mit diesen wieder heraus und befiehlt, den Chrysalus zu binden. Es geschieht. Chrysalus spottet seiner, und deutet ihm an, dass er noch sehr gern das Geld hergeben werde, wenn er erfahren werde, in welcher Gefahr sich eben Mnesilochus befinde. Nicobulus fragt voll Angst, was er damit meine, und Chrysalus läst ihn durch die geöffnete Thür in der Bacchis Wohnung sehen, wo Nicobulus denn die beiden schmausenden Paare zu seinem Schrecken erblickt, und vom Chrysalus die Andeutung erhält, dass diejenige, mit der Mnesilochus beisammen sitze, das Eigenthum eines Andern sei.

(Act IV. Scene VII.) Indem kommt Cleomachus an, der Soldat, und droht dem Mnesilochus Tod und Verderben, weil er sich seine, des Soldaten, eigne Frau mit Gewalt angemasst. Nicobulus ist darüber ausser sich, und lässt den Chrysalus so-

gleich wieder losbinden, damit er mit dem Miles verhandle. Chrysalus bietet diesem 200 Goldgulden an, wenn er still sein wolle und hier kein Geschrei mache. Er ist es zufrieden. Die Stipulation geschieht. Chrysalus versichert dem Soldaten, dass Mnesilochus gegenwärtig keinesweges mit seiner Geliebten sei; Mnesilochus sei auf dem Lande, und Bacchis auf der Akropolis im Parthenon. Dort solle er sie suchen. Der Soldat begibt sich auf den Markt, um dort vom Nicobulus das Geld zu heben. Nun verlangt Chrysalus, Nicobulus solle ihn zum Mnesilochus gehen lassen, um diesem den Kopf zu waschen; und dieser gestattet es. Chrysalus geht hinein, um den Mnesilochus einen zweiten Brief zur Erlangung einer zweiten Summe schreiben zu lassen. Nicobulus spricht im Monolog am Schlusse über des Chrysalus Gewandtheit, und dass er erst noch den Mnesilochus selbst sprechen wolle, ehe er das Geld zahle. Dann nimmt er den empfangenen Brief des Mnesilochus noch einmal vor, und geht so lesend hinein.

Wollen wir auch in dieser ganzen Sache alles Uebrige gerade sein lassen, so ist doch der eine Punkt, dass Cleomachus die Bacchis seine Frau nennt, und Chrysalus (IV, 6, 41) schon vorher darauf hindeutet, ohne dass doch darüber vorher eine Beredung konnte vorgegangen sein, gewiss ein sehr verdächtiger, der wohl sehr leicht berechtigen dürfte, hier auf einen Pseudopoëten zu schliessen, dem es nicht eben darum zu thun war, dergleichen Punkte gehörig zu motiviren. Dazu kommt, dass Chrysalus (IV, 7, 3) sagt: *Per tempus hic venit miles mihi.* Also hat er ihn unmöglich erwarten können: also können wir hier die Sache unmöglich als abgekartet betrachten. Dieser Punkt ist ein Gewaltstreich, der hier ohne vernünftige Einleitung erscheint. Dennoch aber scheinen in der Folge die Worte Vers 34 *Atque ut tibi mala multa ingeram?* und die Antwort des Soldaten so eine ähnliche Uebereinkunft zu den folgenden 43—48 und 62, 63 ausdrücken zu sollen. Die Sache erscheint also da offenbar als eine Art Abkartung, die denn auch nach V, 1, 10 der Soldat dem Nicobulus als eine solche später mit grossem Spott offenbart. Da diese aber ohne alle Einleitung erscheint, und da der Soldat die Bacchis unmöglich an sich und mit Recht seine wirkliche Frau nennen konnte, so ist dies ein Fehler gegen die Natur und Vernunft, den ein guter Dichter unbezweifelt hier vermeiden musste. Es musste nothwendig hierauf einige Einleitung geschehen.

Was den ersten, IV, 3, 97—110 geschriebenen Brief betrifft, so soll dieser theils die Sache erschweren, damit Chrysalus dann desto grössere Bewunderung erwirbt, theils soll sich Mne-

sentation zu Anfang des Stücks in den Prologen. Es kann aber wohl in den verlornen Prologen stattgefunden haben, da bei vielen Stücken der Prolog ganz fehlt. Dazu kommt, dass verschiedene der jetzt vorhandenen Prologe spätern Ursprungs sind, und wahrscheinlich wurden später die Prologe bei den meisten Aufführungen jederzeit neu hinzugemacht, so dass sich mit der Sitte auch die Spur derselben in ihnen verlor. Hier hat sich diese Sitte erhalten, wahrscheinlich wegen der Vortrefflichkeit des alten Prologs, und wegen der angenehmen Witze, die gleich zu Anfang darin vorkommen. Und so hätten wir denn in den Captiven allerdings eins der vollständigsten Denkmäler der älteren römischen Komödie, wie sie zu Plautus früheren Zeit gestaltet war, mit vollständigem alten Prolog und Epilog. Dass etwas Aehnliches in den Stücken nicht stattfinden konnte, wo, wie im Amphitruo, Mercator, Aulularia, Rudens, eine wirkliche Characterperson als solche den Prolog machte, liegt am Tage. Deswegen können wir dennoch immer behaupten, dass dies in den früheren plautinischen Zeiten eine allgemeine Sitte gewesen sein müsse.

(Act I. Scene I.) Ergasilus der Parasit tritt zuerst auf. Die Sprache der Parasiten hat ihren ganz eigenen Dialect in der römischen, oder vielmehr griechischen neuen Komödie, wie die der Meretricum. Sie haben ihre eigene Philosophie, ihre eigene Ideenassociation, und ihre eigene Politik. Die Alten ergriffen gewisse Charactere, die sich unter gleichen Umständen immer auf gleiche Art, und in gleicher Entfernung vom Wahren und Schätzbaren zeigten, mit strenger Characteristik, die in der Komödie natürlich, des besonderen Zwecks wegen, den diese verfolgte, zur Caricatur werden musste. Wir dürfen nicht glauben, dass an sich die Parasiten, wie sie im wirklichen Leben und in der Natur erscheinen, so verächtliche Personen waren. Wir dürfen nicht zweifeln, dass sie wohl zuweilen sehr rechtschaffene Menschen und brauchbare Mittelspersonen gewesen sein mögen. Allein die politische Moral der Alten und ihre ganze Oekonomie erblickte dergleichen Gestalten sehr bald dennoch in einer niedrigen und verächtlichen Sphäre, und bezeichnete sie, zur Unterscheidung von dem Rechten, mit der Benennung, die denn doch, nach Subtraction alles Anderen, allerdings als der Hauptbestandtheil ihres Characters betrachtet werden musste. Eine ganz ähnliche Bezeichnung ist die der Scurren, unter denen keinesweges blosse Spassmacher von Profession, sondern ganz respectable Bürger und Bürgerssöhne, Einwohner, Particuliers und Gelehrte zu verstehen sind, die durch ihre Vermögensverhältnisse dazu in den Stand gesetzt, einen grossen

Theil des Tags ohne Geschäft herumschweiften, spielten, zechten, schwatzten und die gesellschaftliche Unterhaltung zu ihrem Hauptzwecke machten. Da auch solche Menschen, ungeachtet des respectablen Ansehens, das sie sich zu geben wussten, und ihres Vermögens, Einflusses, ihrer Kenntnisse und ihres Urtheils, dennoch eigentlich der Nichtigkeit angehörten, so wurden sie rundweg von den Römern mit der Benennung die Scurren bezeichnet, und als solche sind die meisten Jünglings-Charactere zu betrachten, die in den Komödien oft so wichtige Rollen spielen. Hierbei liegt unstreitig die grosse Moral zum Grunde, dass die eigentlich schätzbaren Charactere oft ganz anderer Natur sein müssen, als sie das gesellschaftliche Leben und die Convenienz in ihren scheinbar plausibelsten Erscheinungen producirt.

Ergasilus in den Captiven gehört zu den schönsten Parasitenzeichnungen des ganzen alten Theaters. Er war der Freund des Philopolemus, des gegenwärtig gefangenen Sohnes des Hegio, beklagt dessen Gefangenschaft, und will dem Hegio einen Besuch abstatten, um ihm seine grosse Theilnahme zu bezeigen.

(Act I. Scene II.) Da tritt Hegio, um zu seinem Bruder zu gehen und seine anderen aufgekauften Kriegsgefangenen zu besuchen, mit dem Zuchtmeister heraus, und befiehlt diesem, die beiden gestern erst gekauften Gefangenen aufs Beste zu beachten, ihnen leichtere Ketten anzulegen und ihnen zu gestatten, zu gehen in und beim Hause, wohin sie wollen, ohne sie jedoch aus den Augen zu lassen. Dann sieht er den Ergasilus, redet ihn an, sagt ihm, er werde gewiss mit Hülfe der gekauften Gefangenen seinen Sohn auswechseln, und lädt ihn zu sich auf den Abend zur Mahlzeit ein. Indem besinnt er sich noch, bevor er zum Bruder geht, erst seine Rechnung nachzusehen, wie viel er noch Geld beim Wechsler stehen habe, und kehrt wieder ins Haus zurück. — Auch dieser letztere Zug ist ächt characteristisch, und bezeichnet ganz die gelenke Geschäftigkeit und Veränderlichkeit im Character des Alten, wie das Gespräch mit dem Lorarius und dem Parasiten sein inneres Wohlwollen, thätigen Speculationsgeist und heitere, grossartige Laune. Nicht weniger graphisch zeigt sich Ergasilus, erst klagend, dann scherzend, dann heiter stipulirend (Vers 70), und zuletzt gar übermüthig (Vers 81). — Das Ganze eine höchst gefällige characteristische und charactervolle Einleitung und Exposition zur nachgehenden Begebenheit.

(Act II. Scene I.) Jetzt tritt der Lorarius mit den beiden Gefangenen heraus, denen Hegio gestattet hat frei herumzugehen. Sie erbitten sich von jenem die Vergünstigung, mit einander allein sprechen zu dürfen, und als sie diese erhalten, ermuntern sie

sich beide, nachdem sie bereits ihre Rollen gewechselt, diese, der getroffenen Uebereinkunft gemäss, mit Klugheit durchzuführen. Tyndarus insbesondere ermahnt den Philocrates, wenn er nach Hause würde gekommen sein, ihn nicht im Stiche zu lassen. Die Scene ist in Form eines Cantici gehalten, hat aber, ihres Inhalts wegen, freilich ein ganz anderes Interesse als so viele plautinische Scenen, die durch leichte und heitere Dialoge und scherzhafte Begebenheiten auf leichte und angenehme Art unterhalten. Die Captiven sind fast durchgängig mehr als Schauspiel denn als eigentliches Lustspiel zu betrachten; ja man könnte sagen, dass das Stück an die Tragödie streife, wenn es nicht durch den Character des Parasiten offenbar als Komödie bezeichnet würde. Niemand wird aber doch leugnen, dass es ungeachtet seiner mehr verstandesmässigen Haltung immer ein sehr vortreffliches Stück ist; nur dass man nicht nach ihm etwa das allgemeine Bild von plautinischer Dichtung überhaupt abstrahiren wollen muss, so wenig wie vom Aristophanes aus dem Plutus. Denn gewiss, wer nichts weiter vom Plautus kennt als die Captiven oder Trinummus, und vom Aristophanes nichts weiter als den Plutus und die Wolken, kennt weder Plautus noch Aristophanes richtig, noch überhaupt die ältere und neuere Komödie. Allein Stücke der Art bieten auf der anderen Seite auch wieder einen Massstab von der eigentlichen Tiefe und der grossen Mannichfaltigkeit der alten Kunst in diesem Genre, — wie wir das Gleiche denn auch in der neuesten Komödie wohl mehrfach beobachten können. Vielseitigkeit und Abwechselung in der Gestaltung ist bei aller strengen Beschränkung auf ein bestimmtes Genre auch hier ein Hauptgesetz der Kunst, das wir, hauptsächlich bei den grössten Dichtern, durchgängig in Thätigkeit finden. Die plautinischen Theaterstücke sehen gedruckt alle sehr gleichartig aus, und sind in denselben Versen gedichtet worden; fassen wir aber die einzelnen nach Farbe, Ton, Sphäre, Characteren und Begebenheiten genauer ins Auge, so zeigt sich eine Verschiedenheit, die die einzelnen alle fast zu ganz verschiedenen Welten macht. Man lasse daher jede individuelle Erscheinung der Art in ihrem besonderen Werthe bestehen, und berücksichtige, dass auch das Publicum eben so verschiedenartige Elemente in sich enthält, die jedes für sich nur durch solche Verschiedenartigkeit der Erscheinungen in der Kunstwelt zufrieden zu stellen sind. Denn es könnte leicht geschehen, dass ein gewöhnlicher Geist, der den Plautus nur nach gewissen Scenen beurtheilt und schätzen gelernt hat, bei Scenen, wie die gegenwärtige, alsbald einen Mangel der vis comica verspürte. Hier ist jedoch an einen solchen Man-

gel nicht zu denken, wohl aber die Kunst und Aufmerksamkeit zu erwägen, mit der der Dichter sich es angelegen sein lässt, das schon im Prolog geschilderte Verhältniss der beiden Gefangenen zu einander, sowie ihren Plan, der besondern Beschaffenheit dieses Stücks gemäss hier sichtlich vor die Augen zu führen.

(Act II. Scene II.) Jetzt kommt der alte Hegio wieder heraus und spricht mit den Beiden über seinen Sohn. Er ruft den Philocrates (den er nach ihrer Verstellung für dessen Sclaven Tyndarus hält) bei Seite, und fragt ihn nach den Vermögensumständen des Tyndarus (den er für Philocrates, den Herrn, hält), sowie nach dessen Vater in Elis. Philocrates macht ihm grosse Vorstellungen. Dann fragt er den Tyndarus (den er für Philocrates selbst hält) eben danach, der die Aussagen Jenes bestätigt; endlich macht er dem Tyndarus den Vorschlag, wenn er ihm seinen Sohn wieder brächte, sowohl ihn, als den Tyndarus (den er im Philocrates sieht) ohne Lösegeld frei zu geben. Tyndarus macht ihm den Vorschlag, den Philocrates (der als Tyndarus dasteht) selbst nach Elis zu schicken. Nach einiger Weigerung, und nachdem Tyndarus sich für Jenen für 20 Minen verbürgt hat, consentirt Hegio und lässt Beiden die Ketten abnehmen.

(Act II. Scene III.) Hegio ruft nun den Philocrates (den er für den Tyndarus hält) herbei und macht ihn mit seiner Sendung bekannt. Tyndarus (der als Philocrates gilt) giebt dann dem Andern Aufträge nach Hause, und dass er seinem Vater sage, er solle den Sohn des Hegio dort loskaufen und alsbald herschicken. Hierauf lässt Hegio den Tyndarus (als Philocrates) hineingehen, und nimmt den Philocrates (als Tyndarus) mit auf den Markt, um ihm das Reisegeld auszahlen zu lassen, und einen Pass vom Prätor zu verschaffen, damit er durch die Armee kommen könne.

(Act III. Scene I.) Um den Raum zwischen des Hegio Abgang und dessen Rückkunft auszufüllen, erscheint Ergasilus und beklagt sich über den eingerissenen Mangel an Gastfreundschaft bei den Menschen, erzählt, wie er vergeblich sich bei Mehreren um ein Frühstück beworben, und erklärt, dass er nun nach dem Hafen gehen wolle, um dort noch eine Bekanntschaft aufzusuchen, ehe er sich zum Hegio und seiner Hausmannsmahlzeit zurückbegebe. Alles in den trefflichsten Versen. So geht er ab.

(Act III. Scene II.) Hegio kommt mit dem Aristophontes, einem gleichfalls von ihm gekauften Elischen Gefangenen, herbei, und erzählt, erfreut über seine glückliche Speculation, wie man ihm dazu gratulirt habe, wie er den Tyndarus abgesandt habe,

dann nach Hause, und dann zum Bruder gegangen sei, dort seine andern gekauften Gefangenen gefragt habe, ob einer von ihnen den Philocrates kenne, und wie gegenwärtiger Aristophontes gesagt habe, er kenne ihn, und möchte ihn sprechen. Ihn habe er also sogleich mit hergenommen. So führt er ihn ins Haus hinein.

Dieses Canticum scheint fast, wo nicht unächt, doch verfälscht zu sein, wovon auch die fast durchgängig mangelhafte Rhythmik Beweis zu geben scheint; wiewohl eine ähnliche auch II, 1, 1 — 26 schon vorgekommen ist. Wie kann ferner Hegio Vers 1 sagen, dass er diese Sache *publico bono* ausgeführt, da es doch eigentlich nur sein und seines Sohnes Vortheil war? Was sollen dann die Worte Vers 12: *Inde illico praevortor domum,* und warum ist er nicht gleich zum Bruder gegangen, wo die andern Gefangenen waren? Endlich sind die Worte Vers 5 und 12 und 15 von der Beschaffenheit, dass sie nur mit Mühe einen Vers gestatten. — Dennoch konnten solche Stellen unter solchen Umständen bei den Alten wohl mit unterlaufen. Es waren Uebergangsscenen, auf die nicht eben viel ankam, wenn nur die Hauptscenen dadurch in Verbindung gebracht wurden.

(Act III. Scene III.) Tyndarus hat den Aristophontes erblickt, und fürchtet, dass dieser Alles entdecken mag. Er kommt herausgestürzt und will auf eine List sinnen, sich zu retten.

(Act III Scene IV.) Hegio mit dem Aristophontes kommt ihm nach, und Aristophontes redet ihn sogleich als Tyndarus an. Tyndarus sucht dem Hegio weiss zu machen, dass Aristophontes zuweilen irre rede. Dabei sucht er auf alle Weise dem Aristophontes einen Wink über die wahre Lage der Sachen zu geben, der jedoch nichts davon versteht, und so den Hegio endlich überzeugt, dass er hinters Licht geführt sei. Hegio geräth in äussersten Zorn, und ruft die Lorarier heraus.

(Act III. Scene V.) Die Lorarier kommen und Hegio befiehlt ihnen, den Tyndarus wiederum in Fesseln zu legen. Tyndarus vertheidigt sein Verfahren in moralischer Hinsicht standhaft. Aristophontes erkennt, wie sehr er ihm geschadet, und will nun für ihn bitten; aber vergebens. Tyndarus kommt in den Steinbruch, und Aristophontes wieder in Ketten und Banden.

Diese beiden Scenen sind unstreitig der Glanzpunkt des Stücks. Ein Gemisch von Affecten kommt darin in Thätigkeit, die wohl selten in gleicher Art und so harmonisch dargestellt worden sein dürften; dabei die tragischen, Furcht und Mitleid, in hohem Grade. Hochkomisch erscheint die Retirade des Tyndarus, dass er den Aristophontes als zuweilen wahnsinnig dar-

stellen will; komisch auch des letztern Zorn über diese Beschuldigung. Der Nothwendigkeit gemäss ist des Aristophontes fortgesetztes Bestehen auf der Wahrheit, da er, ohne seinen Verstand zu verleugnen, auf keine Weise umkehren kann. Mit den trefflichsten Strichen aber ist hier Hegio gemalt. Erst seine ganz natürliche Verwunderung, wie Aristophontes den Tyndarus Tyndarus nennen könne, da er doch Philocrates sei; dann sein treuherziges Einstimmen in die Möglichkeit eines solchen Wahnsinns. Endlich, nach langer Beobachtung und Täuschung, Vers 80 sein Uebergang zur richtigen Ansicht, und schliesslich sein Zorn, — gewiss herrliche Motive zu einer höchst kunstmässigen Darstellung. In der folgenden 5. Scene ist die dialektische Vertheidigung des Tyndarus über alle Maassen schön und überraschend, sowie die geistreichen und ethischen Repliken des Hegio höchst erquicklich. Aristophontes, dessen unwillkürliche Etourderie die ganze Katastrophe herbeigeführt hat, spielt eine zugleich traurige und komische Rolle, da er sich wider alles Verhoffen und Meinen dabei auch selber mit wieder ins Fis gebracht hat. Und so kann man vermuthen, dass diese Scenen gewiss bei jeder Aufführung des Stücks mit grösster Theilnahme und Beifall müssen vom Publicum aufgenommen worden sein.

Bis hierher geht die Schürzung, und es erfolgt nun von hier an die Lösung, jedoch so, dass diese auf das Kunstreichste und Gemessenste behandelt, ausgesponnen, und auf die erfreulichste Art durch den Parasiten eingeleitet wird.

(Act IV. Scene I.) Ergasilus kommt aus dem Hafen zurück und bringt fröhliche Botschaft für Hegio mit, wofür er sich im Voraus lebenslängliche freie Kost verspricht. Er macht sich zurecht, den Lauf nach des Hegio Hause anzuheben.

Solches Laufrennen Etwas Meldender, Sclaven oder Parasiten, war, als eine komische Erscheinung, in der Komödie hergebracht, und kommt im Plautus öfter vor; im Terentius nicht, der sich ausdrücklich in den Prologen dagegen erklärt. Auch in der ältern Komödie geschehen dergleichen Bewegungen. Wie es die Alten dabei mögen gemacht haben, und wie sie gelaufen sind, ist ein Räthsel für uns. Denn die Scene war, obgleich breit, dennoch keinenfalls so ausgedehnt, dass ein wirklicher Lauf nach einer Richtung hin den wegen der Verse erforderlichen Zeitraum hätte ausfüllen können. Dieser Punkt gehört also zu den vielerlei Punkten, über die man nur von einem wieder aufgestandenen Mimen jener Zeit würde Auskunft erhalten können. Im Plautus erscheinen solche Läufe ausser den alten Stücken (Amph. III, 4, Asin. II, 2, und hier) noch in Curc. II, 3. Merc.

I, 2. Stich. II, 2. und Trin. IV, 3., zum Theil Stücken späterer Zeit, die entweder geringern Gehalts, oder überhaupt verdächtiger Plautinität sind, wie Mercator und vielleicht auch Trinummus. Denn die bessern Dichter scheinen späterhin dieses althergebrachte Mittel, dem Publicum Spass zu machen, in bester Zeit gänzlich gemieden zu haben. Da dasselbe nun dennoch hier in den Captiven in der folgenden zweiten Scene in aller seiner Umständlichkeit und vollen Erscheinung angebracht ist, und da ohne Zweifel die Captiven ein gutes Stück sind, so dürfte wohl auch dies ein Beweis sein, dass diese Komödie allerdings zu den ältern und echten zu rechnen ist, und der Zeit angehört, wo dieser Rennlauf auch von bessern Dichtern noch angewandt zu werden pflegte. Wiewohl sein eigentlicher Grund allerdings auch im griechischen Originale lag.

Allein in Bezug auf unsern gegenwärtigen Monolog können wir nicht umhin, einen seltsamen Umstand zu bemerken, der wohl jedem aufmerksamen Leser leicht aufstossen muss, und der leicht den ganzen Monolog verdächtig machen dürfte. Nachdem Ergasilus 10 lange Verse, (unstreitig doch auf der Scene?) gesprochen, erklärt er Vers 11 und 12 endlich, dass er nun seinen Lauf nach des Hegio Hause beginnen und zu dem Ende sein Pallium über die Schulter werfen wolle. Das letztere hat er aber doch wohl schon unten am Hafen thun müssen, weil er doch gleich von da aus schnell zu laufen angefangen haben muss? Allein indem er nun damit beschäftigt ist, tritt Hegio heraus und hält einen Monolog von 8 Versen als Canticum, an dessen Schlusse er den Ergasilus von Weitem (natürl. kommend) erblickt, und, neugierig, was derselbe vorhabe, auf die Seite tritt, um, wie es häufig in den Komödien der Alten geschieht, theils zu beobachten, theils auch dem Spieler in seiner Monodie den nöthigen Raum zu gestatten. Diesen Monolog aber spricht doch Hegio ebenfalls auf der Scene. Abgerechnet nun, dass Ergasilus doch ganz blind sein müsste, wenn er den Hegio nicht alsbald erkennen und sich nicht augenblicklich an ihn wenden wollte, so ist es doch aller Natur gänzlich zuwider, dass Ergasilus bei einer so eiligen Sache so lange ruhig stehen, und erst Vers 11 der zweiten Scene den Lauf beginnen sollte.

Endlich ist zu bemerken, dass in Scene II der 11. Vers ohne allen Zweifel untergeschoben ist. Beweis ist 1) das in den Codd. fehlende *omnem*, ohne das der Vers unmöglich ist; 2) dass sowohl mit als ohne *omnem* der Vers jedenfalls schlecht wird; 3) dass der folgende 12. Vers in den Codd. mit *Eminor* beginnt, was gegen das Metrum ist, und offenbar aus dem rich-

tigen *Minor* und dem vorgesetzten Namen *E* des Ergasilus entstand. Jener eingeschobene 11. Vers ist offenbar von demselben Interpolator, dem wir auch den ganzen Monolog Scene I verdanken. Und so thut sich denn wohl ziemlich offenbar heraus, dass dieser ganze Monolog des Ergasilus Sc. I unecht ist.

Wie soll aber nun der Zeitraum zwischen Act III. Sc. V. und Act IV. Sc. II. ausgefüllt worden sein? Antw. Das wissen wir nicht. Allein dergleichen Hiatus ist in der Komödie nicht unerhört; und hier ist wohl auch einmal ein Fall, wo wir den, sonst eigentlich, wie bekannt, ungültigen Punkt des Eintritts eines neuen Actes mit in Anschlag bringen können. Dergleichen Ruhepunkte haben ohne allen Zweifel stattgefunden, und sind wohl meistens durch musikalische Leistungen ausgefüllt worden. Aber auch ohne dies kommen ähnliche Hiatus in der Scenerie vor, wie z. B. zwischen Asin. IV, 1 und IV, 2., ja selbst in unsrer Komödie unten zwischen IV, 3 und IV, 4., wo nothwendig ein grösserer Zeitraum dazwischen zu denken ist.

(Act IV. Scene II.) Ist also unsere vorausgestellte Vermuthung und Demonstration nicht unrichtig, so fängt der 4. Act erst mit dieser Scene an, und so geht Alles ganz rund und munter vor sich. Hegio kommt, missvergnügt über sein misslungenes Vorhaben, heraus; da erblickt er von fern den Ergasilus, wie er eiligen Schritts herbeigelaufen kommt. Er tritt auf die Seite, um zu beobachten, was der vorhabe. Ergasilus kommt heran, und macht sich mit grossen Drohungen auf der Gasse Platz nach hergebrachter Art eilender Sclaven in der Komödie. Ohne Zweifel hat diese Monodie verschiedentliche Dilatation erfahren, wie bei dergleichen Gelegenheiten immer geschehen. Beweise sind die doppelten *edictiones* Vers 32 und 44, und die doppelte *confidentia* Vers 26 und 33. Sodann ist das *Tum* Vers 28 ganz ohne Sinn, da ihm doch schon eine erste Sorte solcher, die sich in Acht zu nehmen hätten, müsste vorausgegangen sein. Diese steht aber nirgends, und fast sollte man vermuthen, dass der Verfasser der Interpolation Vers 24 das *Prius edico, ne quis propter culpam capiatur suam* ganz falsch als von einer e r s t e n V e r o r d n u n g genommen habe, da doch der Sinn nur ist: „Ich mache das ausdrücklich hiermit v o r h e r bekannt, damit durch Vernachlässigung meiner Vorschrift niemand etwa sich ins Unglück stürze." Ich streiche also, ungeachtet vieler spasshaften Verse, dennoch die ganze Stelle Vers 26—43 als zum ächten Texte nicht eigentlich gehörig.

Endlich geht er auf des Hegio Haus los, und pocht an die Thüre. Da ruft ihn Hegio an und heisst ihn sich umsehn. Er-

gasilus erkennt ihn nicht, und fragt wer er sei, und Hegio nennt seinen Namen. Jetzt endlich erkennt er ihn. — Dergleichen Anrufungen, Verkennungen, Nichterblickungen, und endliche Erkennungen bilden gleichfalls in der römischen Komödie (nach dem Vorbild der griechischen) einen stehenden Artikel der komischen Unterhaltung, wie Asin. II, 2, 1. Curc. I, 2, 21. und II, 3, 25. Epid. I, 1, 1—4. und II, 2, 19. Men. III, 2, 22. Merc. I, 2, 1—23. und II, 4, 6. und IV, 5. 19. und V, 2, 26. Mil. II, 3, 5. Pers. I, 1, 13. I, 3, 19. Poen. IV, 2, 29. Pseud. I, 3, 16—50. Rud. I, 4, 10—18. III, 2, 15. Stich. II, 3, 7. Trin. I, 2, 7—11. IV, 3, 52—66. Truc. I, 2, 21—27., also in den meisten plautinischen Komödien, vorkommen, und sehr oft thun die angerufenen Personen, als sei ihnen, des vorhabenden Geschäftes wegen, dieses Angerufenwerden sehr ärgerlich. Nach unsern Begriffen können wir es freilich schwer mit der Wahrscheinlichkeit vereinbarlich finden, wie sich zwei Personen, die nun eben noch mit einander gesprochen hatten, noch dazu beim Hause des Einen, nicht sogleich an jedem Laute erkennen sollten. Doch dies gehört zur eigentlich kunstmässigen Darstellung, und muss, wie gesagt, als ein stehender Artikel bei den Alten betrachtet werden, die überhaupt, wie bekannt, die Erkennungen im Drama, und nicht nur in der Komödie, sondern auch in der Tragödie, ganz vorzüglich gern sahen und anbrachten.

Ergasilus bereitet nun den Hegio auf seine grosse Botschaft dadurch vor, dass er ihn alsbald einen grossen Schmauss anordnen heisst. Endlich verkündigt er ihm, dass er im Hafen habe dessen Sohn Philopolemus, den Philokrates und den einst entflohenen Knecht Stalagmus, den Räuber seines andern Sohnes, ankommen sehen. Nachdem er dies dem Ungläubigen durch viele Betheuerungen versichert, eilt Hegio nach dem Hafen, indem er dem Ergasilus volle Gewalt über seine Küche giebt, und ihm, wenn sich die Sache bestätigt, lebenslängliche freie Kost verspricht.

Diese Scene hat einen herrlichen Grund und treffliche Anlage, und konnte gewiss, in ihrer harmonischen Stellung zum Ganzen, sowie vermöge der beiden handelnden Charactere, der erfreulichsten Wirkung nicht verfehlen. Wie wir aber bereits in ihrem Beginn den Verdacht einer Verfälschung wohl nicht ohne Grund aufsteckten, so möchte sich derselbe wohl nicht mit Unrecht noch bei mehreren Versen in ihrem Verlaufe regen dürfen. Die Stelle von Vers 46—78 scheint ohne Bedenken ächt zu sein. Gewiss aber würden wir auch das Fernere ohne alle ästhetische Zweifel lesen, wenn auf Vers 78 oder auch 80 als-

bald Vers 93 folgte: *Nunc hanc laet. etc.* Allein die dazwischen liegenden Verse 81—92 scheinen mehrfache offenbare Beweise der Untergeschobenheit an sich zu tragen.

1) Der Witz mit dem *senticetum* Vers 81 ist, wie wohl Jeder fühlt, hier wie mit den Haaren herbeigezogen, und der Beisatz: *eo non sentis* ist ganz matt, und der Rhythmus des *eo* und der des *jube* nicht echt und antik. Die *sentes* I, 2, 79 und Cas. III, 6, 1. Truc. II, 1, 16 sind an ihrer rechten Stelle und ganz anderer Art.

2) Wie nun auch dieser Witz beschaffen sein mochte, so war doch darauf nothwendig eine Replik des Hegio erforderlich, wie z. B. Vae aetati tuae etc. wie bei solchen Gelegenheiten jederzeit geschieht. Hier ist dieser Mangel offenbar als poetischer Fehler zu betrachten.

3) Vers 82 und 83 haben ebenfalls wieder Hiatus, die hier nicht von poetischer Licenz, sondern von Mangel herzurühren scheinen.

4) Das abermalige Verlangen (jube-apparari), dass Hegio etwas anordnen soll, nachdem es schon oben Vers 64 dagewesen, erscheint hier offenbar als ein Zuviel.

5) Die Witze Vers 87—89 sind ebenfalls affectirter und hergeholter Natur, und der im Vers 88 derselben Art, wie er oft in untergeschobenen Stellen erscheint, und wie er nur selten wohl vom ächten Plautus dürfte angebracht worden sein.

6) Im Vers 90 hatte Ergasilus gesagt: *Te hercle mi aequom est gratias agere ob nuntium: tantum ego nunc porto a portu tibi boni*, und darauf erwiedert Hegio: *Nunc tu mihi places. Abi, stultus: sero post tempus venis.* Jedermann sieht, dass dies ganz und gar nicht auf einander passt, dass diese Rede des Hegio, wenn sie ja einen Sinn haben soll, nur auf Vers 86 bezogen werden müsste, dass dann aber auch nichts dazwischen stehen dürfte.

7) Man wird es sich wohl schwer einbilden können, wie der künstlichwitzige Interpolator Vers 92 das *olim* gemeint habe. Dies soll nämlich ein neuer künstlicher Witz sein, den er anzubringen gedachte. Hegio hatte gesagt: *sero, post tempus venis,* d. h. du kommst viel zu spät, scil. zum Essen. Darauf erwidert Ergasilus: *Igitur olim si advenissem, magis tu tum istuc diceres,* das soll so viel heissen als: Also wenn ich vor Zeiten hier wäre, so würdest du jenes (nämlich *mihi places*) um so mehr sagen, d. h. eher sagen, lieber sagen. *venis* ist soviel als *ades*, und *advenissem* s. v. a. *adessem.* Hegio hatte also gesagt: *quia post tempus ades.* Diesem *post tempus* setzt Ergasilus das *olim* entgegen,

d. h. *ante tempus* oder *ante tempora*, *tempore praeterito*. Es ist aber nicht möglich, dass Einer in der vergangenen Zeit jetzt gegenwärtig sein kann. Daher soll denn also die Rede des Hegio: *quia post. tempus venis*, eine Thorheit involviren. Man sieht aber, wie gezwängt, geschnitzelt und affectirt dies Alles ist. — Kurz und gut, diese ganze Stelle ist unächt oder sehr verdächtig.

Nun könnte man sagen: vielleicht hat sie doch aber im Griechischen gestanden, und Plautus hat sie nur getreu, aber etwas allzu getreu, übersetzt? Dawider ist aber der klare Beweis in dem elenden Wortspiele zwischen *sentio* und *senticetum*, das doch gewiss nicht auch im Griechischen stattgefunden haben kann, und das rein lateinischen Ursprungs ist.

Ich glaube gewiss, dass die von mir oben angegebenen Gründe trifftig genug sind, um wenigstens, wie gesagt, einen ganz starken Verdacht gegen diesen Cento zu erwecken. Theatralische Rücksichten, und die Vervollständigung der später beliebten 5 Acte, von denen die Alten nichts wussten, haben dergleichen Interpolationen nur zu häufig hervorgebracht.

Von Vers 93 — 107 ist gewiss Alles gut und schmackhaft. Der Witz von 108 — 110 ist aber sicherlich wieder spätern Ursprungs, und erscheint ebenfalls eben so unangemessen, als mit Gewalt herbeigezogen.

Von 111 bis Ende ist dann wieder Alles wohlgesetzt und passend.

Was nun den Stalagmus anbetrifft, so ist über ihn zuvörderst zu bemerken, dass zwar der Prolog erzählt, derselbe habe des Hegio Sohn nach Elis verkauft; dass aber dabei mit keiner Sylbe über den Stalagmus selbst ein weiterer Aufschluss gegeben wird, z. B. ob er in Elis geblieben, ob frei, oder ob er selbst auch wieder als Sclav gedient, und wie es denn gekommen sei, dass ihn Philocrates habe können mit hierher bringen. Ueber alle diese Punkte setzt sich die Dichtung hier hinweg und überlässt sie dem Leser selber zu errathen, — eine nicht eben gar zu schwere Sache. Stalagmus war ein servus fugitivus, und ist als solcher, wahrscheinlich in Elis, vom Philopolemus entdeckt, und durch Vermittelung des Philocrates festgenommen und mitgebracht worden; eine bei den Römern ganz gewöhnliche Sache.

Sei es aber mit Absicht oder durch Vernachlässigung geschehen, so liegt in diesem Hinweggehen über diese historischen Nachweisungen effectiv eine sehr wichtige Taxe, die einen neuen Beweis giebt, dass ein richtiges Kunstgenie auch unbewusst und zufällig das Rechte findet, und dass dessen Fehler oft besser sind, als Anderer Tugenden. Eine so genaue und ängstliche Er-

örterung aller näheren Umstände in Betreff des Stalagmus wäre nämlich im Verhältniss zu dem Gewicht und dem Vorzuge der Hauptcharactere und Begebenheiten fast eine Unschicklichkeit gewesen, und da es hinsichtlich der Hauptsache gar nicht darauf ankommt, zu wissen, wo sich Stalagmus aufgehalten habe, so ist es für den ästhetischen Eindruck, den die ganze Begebenheit machen soll, genügend, dass Stalagmus mit herbeigebracht worden ist. Wie und woher, kann, der Unbedeutendheit dieser Punkte im Verhältniss zum Ganzen wegen, der eigenen Conjectur jedes Zuschauers wohl überlassen bleiben. Den meisten ist es gewiss mit keinem Gedanken eingefallen, darnach zu fragen. — Ein Hauptzweck dieses Characterbildes ist es übrigens, den Contrast gegen die Treue und Redlichkeit des Tyndarus abzugeben, und dies ist der Gesichtspunkt, aus dem wir in ethischer Hinsicht alle dessen absichtlich so schlecht gehaltenen Aeusserungen V, 2 und V, 3 und V, 4 zu betrachten haben.

So erscheint der Character des Stalagmus (ähnlich den fast sämmtlichen Characteren im Truculentus,) als eine recht freie und absichtliche Zeichnung, um eine durch den reinen Verstand aufgefasste Idee ethisch darzustellen. Wir können nämlich unter den Characteren, die ein Stück darstellt, eine doppelte Art unterscheiden, solche, die der Nothwendigkeit gemäss aus der besonderen Organisation einer Begebenheit auf natürliche Art hervorgehen, und solche, die, um eine besondere Nebenidee sinnlich darzustellen, aus freier Erfindung vom Dichter mit absichtlicher Wahl entweder hinzugefügt, oder mit besonderem Contour gezeichnet werden. Man könnte dies mit der erfinderischen Geschicklichkeit beim Anordnen eines Bouquets vergleichen, wo man, nachdem die vorhandenen Bestandtheile ihrer Natur und ihrer relativen Beschaffenheit gemäss gehörig geordnet sind, um vielleicht noch einen besonderen Gedanken zu verwirklichen, entweder eine neue Zuthat noch eigenwillig herbeisucht, oder etwas schon Vorhandenes nach einer besonderen Ansicht auf besondere Art anwendet.

(Act IV. Scene III.) Ergasilus rüstet sich zum Sturm auf die Küche des Hegio, und droht allem Speck, Schinken und andern Ingredienzien Tod und Verderben. Und so schliesst wahrscheinlich der vierte Act. Denn die nun folgende 4. Scene, wo ein Sclave des Hegio herauskommt und die Gräuel beschreibt, die Ergasilus drinnen anrichtet, ist zwar an sich in komischer Hinsicht ganz erquicklich, hat jedoch in äusserer die Schwierigkeit, dass man 1) zwischen dieser und der vorhergehenden einen angemessenen Zeitraum leer vergehen lassen muss, und dass 2)

dessen etwas, was der *puer* Vers II. ankündigt, dass er nämlich diese Verwüstungen dem Hegio sogleich bekannt machen will, nicht geschieht und der Sache zu Folge nicht geschehen kann. Sie ist also wahrscheinlich ein späterer Zusatz, hinzugefügt, um noch eine Nuance und noch einen Character anzubringen, und von einem Theaterdichter, dem es um poetische Wahrscheinlichkeit und organischen Zusammenhang nicht eben sehr zu thun sein mochte; wie dergleichen in den Komödien des Plautus unstreitig sehr oft stattgefunden hat.

(Act V. Scene I.) Jetzt kommt Hegio sammt seinem Sohne Philopolemus und dem Philocrates vom Hafen her an; zugleich wird auch Stalagmus von Dienern herbeigeführt. Hegio gratulirt sich. Philopolemus sorgt für Philocrates, und dieser bittet um Loslassung seines Tyndarus. Hegio gestattet dies alsbald, bedauert aber nur seine Uebereilung gegen ihn. Er schickt nach ihm. Philopolemus und Philocrates gehen ins Haus, um sich durch ein Bad zu erholen. Hegio behält den Stalagmus da.

(Act V. Scene II.) Stalagmus gesteht, den kleinen Sohn des Hegio dem Theodoromedes in Elis verkauft zu haben. Hegio ist ausser sich, und ruft Philocrates heraus.

(Act V. Scene III.) Durch Confrontation des Philocrates mit Stalagmus stellt es sich heraus, dass Tyndarus des Hegio Sohn sei. Hegio beklagt seine Eile, als Tyndarus selbst in Ketten ankommt.

(Act V. Scene IV.) Tyndarus entwirft ein Bild von den Steinbrüchen, wo er herkomme; Hegio begrüsst ihn als Sohn, was Tyndarus nicht versteht. Philocrates begrüsst ihn als *redux*, und eröffnet ihm die durch Stalagmus gemachte Entdeckung. Tyndarus fragt nun nach des Hegio Sohne und seiner Ankunft. Philocrates versichert, derselbe sei drinnen. Endlich beruhigt sich Tyndarus, und besinnt sich auch, seinen Vater in der frühesten Kindheit Hegio nennen gehört zu haben.

Das Stück beschliesst die *Caterva*, eine Benennung, die nur die Captiven und Cistellaria darbieten, da in den anderen Stücken, wo dergleichen Epilog vorkommt, die Truppe *grex* genannt wird. Was daraus zu schliessen, können wir nicht verrathen. Die Benennung *grex* geht auf den Sclavenzustand, in dem sich die Schauspieler damals befanden, da der Ausdruck: *grex venalium* allbekannt ist.

Ueberhaupt finden sich solche Epiloge, über denen das Wort grex oder caterva steht, nur in Asinaria, Captivi, Bacchides, Casina, Cistellaria, Epidicus, also sechsen aus der ersten Hälfte. Alle übrigen und folglich der ganze grössere letztere Theil der alphabetischen Reihe ist ohne einen überschriebenen Epilog, wie-

wohl nicht immer ganz ohne Epilog. Es ist merkwürdig, dass dieses gerade bei der zweiten Hälfte der Fall ist, da doch das Voranstehen oder Nachfolgen der Komödie beim Plautus nicht etwa durch das höhere oder geringere Alter, sondern lediglich durch das Alphabet bedingt worden ist, in das wahrscheinlich schon Varro die plautinischen Komödien brachte. Es darf nicht bezweifelt werden, dass dies mit dem Umstande in Verbindung steht, dass die 20 vorhandenen Stücke sich keineswegs alle zusammen vereinigt immer durch das Mittelalter gerettet haben, sondern dass man da nur die ersten 8 gekannt hat, und dass die letzteren 12 erst im 15. Jahrh. wiedergefunden worden sind. Wahrscheinlich stammt der Ur-Codex, aus dem die ersten vor Zeiten geflossen sind, aus der alten Zeit, wo diese Präsentationen und Epiloge noch Sitte waren, während der Ur-Codex, aus dem der im 15. Jahrhunderte gefundene der zwölf letzteren Komödien geflossen ist, aus einer Zeit war, wo diese Sitte schon nicht mehr stattfand, und von einer Hand redigirt, die den Schluss der Komödien der neueren Sitte accommodirt haben mag. Denn hätten wir auch die ersteren aus derselben Quelle, so würde sie ebenfalls dieser Epiloge entbehren. Ein Umstand, der für die Form und Kritik dieser Komödien zweifelsohne von grossem Gewicht ist. Denn es ist auffallend, dass gerade in jenen ersten Buchstaben des Plautinischen Alphabets sich das alterthümliche Colorit der Sprache und Rhythmik am reinsten erhalten hat, dass hingegen die letzteren und mittleren nur zu deutliche Spuren späteren Gebrauchs, späterer Sprache, und späterer Rhythmik in vieler Hinsicht an sich tragen. Was nun den letzten Act betrifft, so ist über die erste Scene zu bemerken, dass in den 6 ersteren Versen das Metrum hie und da etwas stockt; dass Vers 16 im befremdlichen Ausdruck erscheint: *lingua nulla est, qua negem etc.* und dass die Freigebung des Philocrates eigentlich doch noch ausdrücklich erwartet werden konnte.

In der 2. Scene ist im 3. Vers die Nachstellung des *nunquam* seltsam. Vers 8 letzte Hälfte ist sehr künstlich und gezwängt. Vers 11 ist *Dice*, *quid fers* statt: Roga, quid vis, sehr ungewöhnlich. Vers 12 die Scansion des Wortes *compendium* desgleichen. Vers 13 dieser Doppelsinn unplautinisch. Auch Vers 14 *quae dicam* anstatt *quae quaeram* nicht gut. Vers 15 ist eine Wiederholung von Vers 6, daher wohl Vers 6 unächt.

In der 3. Scene scheint das *si quid me vis*, *impera* für den jetzigen Zustand des Philocrates nicht mehr angemessen. Vers 4 das *Falsa memorat* etwas befremdend und gar nicht motivirt. Man kann es vielmehr ganz und gar nicht verstehen, so wenig als die Antwort

des Stalagmus. Vers 8 hat *Cur ego te non novi* ebenfalls wenig Sinn und Bedeutung. Vers 10 die Frage des Philocrates nach dem, was Stalagmus Vers 6 schon freiwillig gesagt hat, sehr übrig.

In der 4. Scene scheint Tyndarus bis Vers 20 von seiner Sohnschaft und allem Anderen gar keine Notiz nehmen zu wollen und nur darum bekümmert zu sein, ob Philopolemus mitgekommen sei, als er auf einmal, nachdem Philocrates den einzigen Vers 21 gesprochen, seine ganze Rache am Stalagmus auslassen zu wollen äussert; offenbar ein zu schneller Uebergang.

Diese Sachen sind zu bemerken, damit man nicht Unebenheiten für Schönheiten hält, und damit daraus der Schluss gezogen werde, der zu ziehen ist. Es scheint nämlich der letzte Act zwar in der Anlage gut, aber in der Ausführung nicht in allem Einzelnen gelungen zu sein, oder das Misslungene von späterer Ueberarbeitung herzurühren, vielleicht aus Mangel des Originals, wie in den Bacchides zu Anfang.

Auch bei den Captiven also ist Aechtes vom Unächten wohl zu unterscheiden, und auch in ihnen finden sich Spuren von Zusatz, Spuren von späterer Hand. Die Komödien der Alten waren in den Händen der Komödianten, und wurden von diesen eigenmächtig nach ihrem jedesmaligen Geschmacke und Bedürfnisse umgemodelt. Sicher machten die gegebensten Stücke diese Erfahrung am meisten, und unter diese gehörten ohne allen Zweifel die Plautinischen obenan. Wir können mit vollem Rechte vermuthen, dass alle von dieser falschen Hippokrene getüncht worden sind, die eine mehr, die andere weniger. Es muss unsere hohe Aufgabe sein, dies Katzengold vom reinen Golde zu trennen. Der Maasstab und das Kriterium sind wohl offenbar. Der ächte Meister Plautus konnte nur Harmonisches, nur Vernünftiges, nur Logisches, nur relativ Richtiges dichten. Alles was diesen Forderungen nicht entspricht, kann und muss mit dem Obolus bezeichnet werden, und sollte es auch in der berühmtesten und gelesensten aller plautinischen Komödien, den Captiven, befindlich, und sollte es auch noch von Niemand bemerkt und bezeichnet worden sein.

Ueber die Captiven hat *Lessing* eine interessante Kritik geschrieben, die sich jedoch gar nicht über Aechtheit oder Unächtheit einzelner Theile verbreitet, vielmehr darüber auch keine Ahnung verräth, sondern nur die Beschaffenheiten des Stücks, wie es uns vorliegt, nimmt, darin erst von einem Gegner Verschiedenes ausstellen lässt, und dann das Getadelte vertheidigt. Die Ausstellungen sind folgende. Erstlich bestreitet der Gegner überhaupt, was Lessing behauptet hatte, dass die Captiven die schön-

ste Komödie wären, die jemals auf das Theater gebracht worden sei; was denn allerdings wohl etwas zu viel gesagt war; und Lessing berichtigt es auch selbst in einer Anmerkung, wo er sagt, er habe dies nicht auch von den Griechen verstanden, von denen wir nichts als den Aristophanes haben, der in einem ganz andern Genre geschrieben habe; sondern er habe damit nur die späteren Dramatiker gemeint, in Hinsicht deren Plautus allerdings der Vater der Komödie sei. Hierauf macht der Gegner einige vorläufige Bemérkungen über die unrichtige Scenenabtheilung des Stücks in mehreren Stellen, als II. 2 und 3, welche beide Scenen nur eine bildeten; eben so III. 4 und 5; und über IV. 4, welches die erste Scene des 5. Acts sein müsse. Eine Sache, die sich überhaupt dadurch erledigt, dass davon in den Codicibus gar keine Rede ist. Sodann aber kommt er auf die drei berühmten aristotelischen Einheiten, (von denen bekanntlich Aristoteles selbst nicht viel weiss,) und tadelt in Hinsicht der Einheit der Handlung, dass diese durch das doppelte Interesse, das man am Philocrates und Tyndarus nehme, verletzt sei. Dann missfällt ihm die Person des Parasiten, seine langen Reden und Gespräche, und dass er I, 1, 26 sage: *Nam Aetolia haec est*, was ganz überflüssig sei. Ferner verbreitet er sich über verschiedene Scherze, Prol. 2; Act I, 1, 1. IV, 2, 87 sqq. und 109 sqq. V, 2, 13, die er theils als sinnlich, theils als matt darstellt. Dann betrachtet er es als Fehler gegen die poetische Wahrscheinlichkeit, dass, ungeachtet die Scene in Griechenland sei, dennoch römische Orte und Gebräuche darin vorkämen, z. B. I, 1, 22. III, 1, 29. IV, 2, 44. 102 sqq. Am meisten aber richtet sich sein Tadel gegen die schnelle Rückkunft des Philocrates aus Elis, die er mit grosser Genauigkeit nach den Seigerstunden berechnet. Und endlich nimmt er Anstoss an dem Stalagmus am Ende des Stücks, von dem man nicht wisse, wie und wo er herkomme; so wie an verschiedenen unstatthaften Ausdrücken in den letzten Scenen, wovon wir oben gesprochen. Die übrigen Bemerkungen beziehen sich auf die Lessingsche Uebersetzung, (die jedoch nie erschienen ist,) und am Schlusse lässt noch der Verfasser dieser Ausstellungen dem Plautus in Hinsicht seiner Vorzüge alle Gerechtigkeit widerfahren, und versöhnt sich sogar auch in etwas mit dem Character des Parasiten.

Lessing widerlegt nach Möglichkeit alle diese Ausstellungen aufs Bündigste. Zuerst spricht er über die Scherze, die unschicklichen und die platten, sehr gut und treffend, und zeigt, dass man jene nicht nach unsern, sondern nach jenen Zeiten, und diese nicht im Allgemeinen, sondern nach den Personen zu be-

urtheilen habe, denen sie in den Mund gelegt würden. Was das Doppelinteresse am Philocrates und Tyndarus betreffe, so herrsche doch gewiss auch in diesem Doppelinteresse Einheit des Interesses, und es sei gewissermassen eine Nothwendigkeit, dass Tyndarus für so grosse Aufopferungen dadurch belohnt werde, dass er als der wirkliche Bruder des Philocrates erscheine, da er, ohne diesen Umstand, sich in Hinsicht des Geschicks wenig vom Stalagmus unterscheiden würde. Die meiste Mühe macht ihm aber die Einheit der Zeit, und es ist unbegreiflich, wie er nicht die vielen Beispiele aus Sophokles, Euripides, Aristophanes anführt, in denen sehr Aehnliches auf ganz gleiche Art, wie hier bei Plautus, behandelt wird. Zuletzt spricht Lessing noch über die vom Gegner gerügten einzelnen Aeusserungen, und schliesst endlich mit den Worten: „Ich bleibe also dabei, dass die Gefangenen das schönste Stück sind, das jemals auf die Bühne gekommen ist, und zwar aus keiner andern Ursache, als weil es der Absicht des Lustspieles am nächsten kommt, und auch mit den übrigen zufälligen Schönheiten reichlich versehen ist.“ Nun genug über die Captiven.

Casina.

Casina stammt von demselben griechischen Dichter, der auch die Asinaria schuf, vom Diphilus nämlich, wie der Prolog Vers 32 ausdrücklich versichert, und in der That haben auch beide Stücke eine grosse Aehnlichkeit mit einander; in beiden lüsterne Alte, die nach jungen Geliebten streben, und sei es auf Kosten des eigenen Sohnes; in beiden diese Lüsternheit durch ihre eignen Gemahlinnen gestraft und zurecht gewiesen. In beiden findet sich das scherzhaft Unterhaltende in hohem Grade, doch lebendiger noch, als dort, in der Casina, die, abgesehen von allem Andern, wenn wir blos auf das Belustigende, zumal nach den Begriffen, Gebräuchen und Sitten der Alten gehen, zu den komischsten und lebendigsten aller Erzeugnisse der neuern Komödie gerechnet werden muss. Schade, dass im 5. Act nicht Alles mehr vorhanden ist. Das Stück ist alt, ächt, und unbezweifelt plautinisch; darüber ist wohl keine Frage.

Der Prolog jedoch ist aus späterer Zeit, und gedichtet, als das Stück wiederholt auf die Bühne gebracht wurde, vielleicht 30—40 Jahre nach seiner Ursprungsperiode. Denn dies beweisen die Worte Vers 11 sqq.

Nos postquam populi rumorem intelleximus,
Studiose expetere vos Plautinas fabulas:

Antiquam eius edimus comoediam,
Quam vos probastis, qui estis in senioribus:
Nam iuniorum qui sunt, non norunt scio;
Verum ut cognoscant, dabimus operam sedulo.
Haec quom primum acta est, vicit omnes fabulas.
Ea tempestate flos poëtarum fuit,
Qui nunc abierunt hinc in communem locum.

Zugleich sehen wir, dass die damaligen Dichter nicht viel taugten, denn es heisst Vers 9 und 10:

Nam, nunc novae quae prodeunt, comoediae
Multo sunt nequiores, quam numi novi.

und dass sich das Volk deshalb nach der alten und vorzüglich den plautinischen Komödien gesehnt habe.

Auch dieser Prolog enthält eine Spur der Präsentation sämmmtlicher Acteurs im Prolog und Epilog in der alten Zeit. Denn wozu hiesse es sonst Vers 37:

Est eii quidam servos, qui in morbo cubat:
(Imo hercle vero in lecto, ne quid mentiar);
Is servos sed abhinc annos factum est sedecim.

Der Zusatz, *qui in morbo cubat*, hätte ganz und gar keinen Sinn, wenn er nicht dazu dienen sollte, das gegenwärtige Nichterscheinen dieses Sclaven unter den übrigen Schauspielern auf komische Art zu entschuldigen. Hieraus folgt, dass diese Sitte auch noch nach Plautus Tode herrschte.

Casina war ein Findling und Pflegling der Cleostrata. Als sie erwuchs, verliebte sich deren Gemahl Stalino in sie; desgleichen auch dessen Sohn, der jedoch im Stück nicht erscheint. Beide suchen sich ihrer Wünsche Erfüllung durch Schleifwege zu verschaffen. Für den Sohn, den der Alte, um ihn zu entfernen, auswärts fortsendet, wirkt die Mutter, und hat die Absicht, die Casina dem Waffenträger ihres Sohnes zur Frau zu geben. Der Alte hingegen will sie mit seinem Haushofmeister auf einem Landgute verheirathen. Als beide sich darüber nicht vereinigen können, beschliessen sie, das Loos entscheiden zu lassen. Dies geschieht, und der Alte gewinnt. Jetzt lässt er alsbald die Hochzeit veranstalten und bewegt seinen Hausnachbar, ihm, wenn die Casina abgeführt wird, sein Haus einzuräumen, damit sie erst dahinein geführt werde, ehe sie aufs Gut zum Haushofmeister abgebe. Da beschliesst die Cleostrata nebst einer Freundin und einer Magd, den Alten für den Narren zu haben. Sie kleiden den Waffenträger als Casina an, und so wird dieser in das Haus des Nachbars abgeführt, wo der Betrug sich denn alsbald enthüllt. Die Betrogenen stürzen heraus, und

dienen den Frauen zum Gespött, die ihnen jedoch verzeihen. So weit geht Plautus. Im griechischen Stück scheint jedoch die Sache noch weiter gegangen zu sein, so dass dort noch Casina als die wirkliche Tochter des Nachbars entdeckt wurde und den Sohn der Cleostrata heirathete.

(Act I. Scene 1.) Die beiden Rivale, der Hofmeister Olympio und der Waffenträger Chalinus, eröffnen das Stück mit einem sarkastischen Zank über den Besitz der Casina. Der Hofmeister ist nämlich in die Stadt gekommen und Chalinus verfolgt ihn auf allen Tritten und Schritten, um ihn zu beobachten. Olympio will das nicht leiden, und Chalinus will, er soll sich auf sein Feld begeben, wo er hin gehöre. Olympio behauptet, dass Casina sein werden müsse und dass er sie bald heimführen wolle, und droht dem Chalinus, dass er ihm bei der Hochzeit die Fackel vortragen, und auf dem Landgute bei ihm Dienste verrichten solle, während er sich mit Casina wohl befinden werde. So geht er hinein, und Chalinus folgt ihm nach. — Eine belebende und Interesse erweckende Zankscene, wie sie beim Plautus mehrfach vorkommen, (z. B. Aul. III, 2. Most. I, 1. Truc. II, 2.) und häufig bei Dichtern der alten Zeit, wo Mann gegen Mann in freiem und gleichem Streite auftrat, und Gleiche mit gleichem Muthe ihre gleichen Ansprüche behaupteten. Auch ist Dichtung und Versmaas classisch.

In den Ausgaben bildet diese Scene allein den ersten Act, während der 2. deren 8 enthält, ein neuer Beweis für die Unstatthaftigkeit dieser Eintheilungen überhaupt. Freilich hängen die 8 Scenen des 2. Acts so zusammen, dass sie nicht gut getrennt werden konnten.

(Act II. Scene I.) Nachdem die beiden wahrscheinlich zu einer Seitenthür hinein gegangen, kommt zur Hauptthür Cleostrata mit der Magd Pardalisca heraus, um sich zu ihrer Nachbarin Murrhina zu begeben und ihr ihre Noth zu klagen.

(Act II. Scene II.) Indem tritt auch die Murrhina mit Gefolge aus ihrem Hause, um sich zu ihr zu begeben. Sie begrüssen sich, und Cleostrata stimmt ihre Klagen über ihres Mannes Untreue an. Da bemerkt sie eben den Stalino herbeikommen, heisst jene hineingehen, und bleibt vor ihrer Thüre stehen.

Diese beiden Scenen sind als Cantica in cantischen Versen abgefasst. Allein man muss gestehen, dass, wie man sie nun auch wähle, die Verse sehr holprig fliessen, und dass die Ideen gleichfalls zu einem grossen Theile nicht viel taugen, ja dass eine ähnliche Verwilderung hier herrscht, wie in der Aulularia in dem

Gespräch zwischen Megadorus und seiner Schwester Eunomia. Offenbar sind sie sehr interpolirt, wenn nicht ganz untergeschoben, und von einem Dichter untergeschoben, der sich sehr wenig um die richtige Ethik und die richtige Metrik kümmerte. Hätte Plautus dergleichen gemacht, so wäre es ein Beweis, dass er solche Passagen nur nothdürftig überbrückt hätte, um darüber hinweg zu kommen. Allein mit den allermeisten Canticis sind offenbare und grosse Gewaltthaten vorgegangen, und so dürfen wir dies auch hier mit vollem Rechte annehmen. So kommt in der ersten Scene ein bestelltes prandium vor, von dem keine Sylbe weiter erscheint; so ist in der zweiten die Frage der Murrhina Vers 26 sqq. sehr wunderbar, da sie als Nachbarin und Vertraute doch wohl von der Casina wissen musste; und eben so unethisch sind ihre Warnungen und Rathschläge Vers 32—37, die offenbar von Jemand herrühren, der hier etwas zu Gunsten des Stalino gegen die Frau angebracht wissen wollte, was der wahre Dichter gar nicht wollen konnte. Die Murrhina musste vielmehr der Cleostrata nach aller Möglichkeit beistimmen, und beide mussten sich bereden, bei der ersten besten Gelegenheit dem Stalino einen Streich zu spielen, wie sie es auch wirklich hinten ausführen. Auch die Pardalisca musste hier schon etwas von ihrer spätern Schalkheit im Voraus andeuten. So erhielt das Ganze Zusammenhang und Harmonie, die durch diese unschicklichen Aeusserungen hier vom Anfange sehr unangenehm gefährdet werden. Diese Pinselstriche sind also wahre Verunstaltungen des sonst so muntern und kunstvollen Gemäldes, und müssen als solche bemerkt und obelisirt werden, damit man nicht etwa gar Fehlgeburten für Kunstwerke, und Missgestalten für Gegenstände ästhetischer Beschauung halte.

(Act II. Scene III.) Während Cleostrata in grämlicher Attitüde vor ihrer Thür steht, kommt Stalino, geputzt, geschniegelt und gesalbt aus der Stadt heran, und spricht über die grosse Gewalt, die die Liebe über den Menschen habe. Er bemerkt seine Frau, nähert sich ihr mit Galanterieen, und kommt sehr bald auf das Chapitre von der Casina. Er verlangt ihre Zustimmung zu deren Verheirathung mit seinem Haushofmeister, wo es ihr besser gehen werde, als bei dem Waffenträger, der nichts habe, als seine Montur. Sie erwiedert, die Casina sei ihre Sorge, und sie stimme für den Chalinus, als den Waffenträger ihres Sohnes. Endlich vereinigen sie sich, auf den Vorschlag der Cleostrata, dahin, dass beide gegenseitig versuchen wollen, die Rivale zum gutwilligen Rücktritt zu bewegen.

Diese Scene ist vortrefflich. Am Schlusse geht Cleostrata

hinein, um den Chalinus heraus zum Stalino zu schicken, und um ihrerseits drinnen mit dem Olympio zu verhandeln.

(Act II. Scene IV.) Chalinus kommt heraus, als eben Stalino eine Verwünschung gegen ihn herausstösst. Stalino macht ihm mit Versprechung der Freiheit, den Vorschlag, die Casina fahren zu lassen. Chalinus widerspricht aber apodiktisch. Da befiehlt ihm Stalino, sogleich hinein zu gehen und die Wasserurne mit den Loosen herauszuholen, weil nun das Loos entscheiden müsse. Chalinus geht hinein.

In dieser Scene ist Alles gut, nur der schnelle Einfall mit den Loosen etwas zu schnell, und daher etwas befremdlich. Der Character der Alten wird aber überhaupt vom Plautus, wie er es auch in der That ist, als etwas schnell übergänglich und veränderlich geschildert; und so mag denn dieser Umstand wohl in dieser Characterbeschaffenheit und namentlich bei der gegenwärtigen Eile und Leidenschaftlichkeit des Stalino seine hinlängliche Entschuldigung finden.

(Act II. Scene V.) Olympio kommt belfernd gegen die Cleostrata heraus, und erklärt, dass er deren Propositionen auf keinen Fall willfahren werde. Stalino ist darüber erfreut, und macht ihn mit seinem Plane wegen des Loosens bekannt. Da kommt alsbald schon Chalinus mit den Loosen herbei.

(Act II. Scene VI.) Chalinus mit dem Loostopf und Cleostrata treten auf. Die Loosung geht vor sich. Olympio zieht das Loos, Chalinus die Niete. Stalino beordert nun unaufhaltsam die Anstalten zur Hochzeit.

Diese Scene ist der Brennpunkt des Ganzen, die eigentliche Schürzung des Knotens, von der beim Diphilus das Stück den Namen *κληρούμενοι*, d. h. die Loosenden, erhielt. Sie ist in antiquarischer, wie in ethischer Hinsicht gleich interessant, und bietet ein höchst lebendiges Bild griechischer Gelenkigkeit in solchen Fällen. Es lässt sich darüber gar nichts weiter sagen. Jede Zeile ist characteristisch, und man muss sich nur bemühen, das Ganze möglichst aufzufassen. Denn hier ist gewiss jede Sylbe ächt.

(Act II. Scene VII.) Ebenso in diesem Monolog und in der folgenden Scene. Hier könnte auch, wenigstens passender, als nach der ersten Scene des Stücks, eine Actabtheilung stattfinden.

Chalinus, durch das Loos überwunden, hat jedoch aus der grossen Beweglichkeit des Stalino und seinem Triumphiren Verdacht geschöpft. Er hört seine Feinde kommen, und stellt sich auf die Seite, um sie zu beobachten.

(Act II. Scene VIII.) Stalino und Olympio kommen froh-

lockend über ihr Gelingen heraus. Stalino eröffnet dem Olympio, dass er bei seinem Hausnachbar für ein Lokal gesorgt habe, wohin die Casina indessen abgeführt werden könne. Morgen solle er sie dann auf das Landgut führen. Er giebt ihm Geld, um dafür ein Obsonium zu besorgen, so schwelgerisch als möglich. So gehen Beide ab. Chalinus hat dies Alles gehört, und beschliesst, die Gegner anzuführen. So geht er hinein.

(Act III. Scene I.) Stalino muntert den Nachbar nochmals auf, ihm sein Haus leer zu machen. Sie scherzen über die Liebesbegebenheit. Stalino geht auf den Markt, Alcesimus in sein Haus.

Wahrscheinlich sind die 4 letzten Verse unächt, da der Witz keinen Sinn hat. Sie würden Sinn haben, wenn Stalino bei seiner Rückkunft die Casina schon darinnen finden könnte. Da diese jedoch erst von ihm selbst hinein geführt werden muss, so ist offenbar auch hier etwas Unpassendes vom Interpolator angebracht, und also diese Facetie unächt.

(Act III. Scene II.) Cleostrata, die dem Plane ihres Gemahls zufolge die Gemahlin des Nachbars zu sich einladen sollte, um dessen Haus zu leeren, hat diesen Plan durchschaut, und beschliesst, um die Alten zu foppen, nun die Nachbarin nicht zu sich zu holen. Sie erklärt dies hier dem Nachbar Alcesimus, der darüber sehr betroffen in sein Haus zurückkehrt. Cleostrata bleibt auf der Bühne und wünscht sich die Ankunft ihres Mannes, um diesen gleichfalls zum Besten zu haben. — Eine ächte Scene.

(Act III. Scene III.) Stalino hat auf dem Markte einem Clienten Beistand leisten müssen und kommt ganz missvergnügt über diesen Aufenthalt zurück. Er sieht seine Frau und redet sie schmeichelnd an. Auf seine Frage, ob sie schon die Nachbarin herüber geholt, erwiedert sie, sie habe es thun wollen, allein der Mann habe es nicht zugelassen. Er möge sie daher selbst holen, indessen sie die Anstalten zur Hochzeit machen wolle. Stalino geht nach dem Hause des Alcesimus, und Cleostrata nach dem ihrigen, indem sie noch ankündigt, dass sie dem Alten erst noch eine Angst machen und ihn nach aller Möglichkeit zum Besten halten werde. — Alles trefflich.

(Act III. Scene IV.) Alcesimus kommt heraus, um zu sehen, ob Stalino noch nicht bald vom Markt da sein werde. Stalino macht ihm Vorwürfe, warum er seine Frau nicht habe herüber gehen lassen wollen, und Alcesimus sagt ihm, Cleostrata habe gesagt, sie brauche sie nicht. Nachdem sie sich endlich verständigt, sagt Alcesimus, er wolle seine Frau durch den Gar-

ten hinüber gehen lassen, und geht hinein. Stalino ist darüber froh, beklagt sich jedoch über die vielen Hindernisse seiner Liebe. Indem vernimmt er ein grosses Geschrei in seinem Hause.

(Act III. Scene V.) Pardalisca stürzt ausser sich heraus, und sagt, Casina habe drinnen ein Schwert ergriffen und drohe Jeden damit todt zu machen, der sich ihr in der Nacht nahen werde. Sie wolle den Hofmeister nicht haben. Stalino geräth ganz in Furcht, sagt jedoch, die Casina müsse den Olympio nehmen, und Pardalisca solle hinein, und die Frau bewegen, dass sie der Casina zurede; er verspricht ihr dafür etwas Schönes zu schenken. Pardalisca sagt es zu, und geht hinein. — Eine höchst lebendige, affectvolle und kühne Dichtung, in herrlichen Versen, ein Canticum der allerbesten Art.

(Act III. Scene VI.) Olympio bringt das Obsonium und die Köche herbei, gegen die er sich spöttelnd auslässt. Stalino redet ihn an. Olympio erkennt ihn nicht, und ist ungehalten über den Verzug. Endlich verständigen sie sich. Olympio wünscht zu essen. Stalino sagt, das Essen solle ganz schön zurecht gemacht werden; Olympio solle nur mit dem Obsonium hineingehen. Er wolle indessen noch draussen bleiben. Olympio fragt, warum. Stalino erwiedert, Casina habe ein Schwert, mit dem sie sie beide tödten wolle. Olympio sagt, er solle nur nicht ängstlich sein. So gehen sie zusammen hinein.

Auch dies ist ein Canticum, und die Scene an sich lebhaft, doch nicht ohne einige Schwierigkeiten, die uns nothwendig, wenn wir die Sache genauer betrachten, aufstossen müssen. Die erste ereignet sich Vers 7 wo Olympio sagt: *Attat, cesso magnifice patriceque amiceque ita hero meo ire advorsum.* Dieser *herus* kann kein Anderer sein, als Stalino; dennoch erkennt er ihn in der nächsten Folge nicht; welche Verkennungen, wie oben erwähnt, in der Komödie der Alten ein stehender Artikel waren. Man dürfte also wohl hier vermuthen, dass nicht Alles ganz richtig sei. Schlichten lässt sich die Sache nur dadurch, dass man annimmt, die ganze Verkennung sei mehr affectirt, als wirklich, wie ähnliche auch sonst vorkommen. Diesem scheint jedoch die Aeusserung Vers 10 zu widersprechen, wo Olympio sagt: *Tu amas, at ego esurio et sitio,* wo er den Stalino also nothwendig erkannt haben muss. Doch vielleicht sind Vers 8 und Vers 10 später zugesetzt, da der Zusammenhang ohne sie sehr wohl bestehen kann. Allein grössere Schwierigkeiten zeigen sich gegen Ende des Dialogs, von Vers 30 an, wo Stalino dem Olympio andeuten zu wollen scheint, dass er noch sobald nicht Lust habe mit hinein zu gehen, und wo die Verse über-

haupt mehrere Lücken haben, die von *Camerarius* nothdürftig ausgefüllt worden sind. — Die Aeusserung Vers 34 *Sed ego hic habito* ist ganz unverständlich. Ebenso Vers 38 des Olympio: *Scio. Sic sine habere; nugas agunt.* Denn man begreift nicht, wie Olympio sagen kann: *Scio*, da er jetzt das erste Mal etwas davon hört. Es ist ausgemacht, dass hier nicht Alles richtig sein kann, und dass wir an diesen Stellen auf den Rand einen Obelus machen müssen.

(Act IV. Scene I.) Pardalisca kommt heraus und schildert die Scene drinnen, wie Stalino und der Bräutigam das Essenmachen betreiben, und wie ihnen dabei von den Frauen und den Köchen aller Tort geschieht, die Töpfe aus Versehen umgeworfen und das Feuer ausgegossen wird, damit sie ohne Essen abziehen müssen.

(Act IV. Scene II.) Endlich kommt Stalino heraus, und ruft nach hineinwärts, sie sollten das Essen nur zurecht machen, so gut es gehe, wenn er auch nicht mit esse. Er wolle auf dem Landgute essen; denn er müsse die Brautleute hinausbegleiten, um die Braut unterwegs zu beschützen. Sie sollten sich nur gütlich thun, und machen, dass sie die Braut heraus brächten, damit sie noch bei Tage hinkämen. Er wolle morgen sein Schmäuschen halten. Da erblickt er die Pardalisca, die über seinen Monolog ihren Spass hat, und schickt sie hinein. Dann tröstet er sich über seinen Hunger und sagt, dass die Liebe allen Hunger vertreibe. Jetzt sieht er den Olympio bekränzt und mit der Hochzeitsfackel herauskommen.

(Act IV. Scene III.) Beide stimmen vor der Thür den Hymenäus an, untermischt mit komischen Aeusserungen.

(Act IV. Scene IV.) Zwei Mägde führen den als Casina verkleideten Chalinus als Braut heraus, und stimmen dazu einen Hochzeitsgesang in saturnischen Versen an. Olympio und Stalino machen sich an die Braut, und werden von ihr mit Tritten und Stössen empfangen; was sie sehr wundert. Dennoch führen sie sie zum Nachbar hinein.

(Act V. Scene I.) Murrhina sammt der Pardalisca treten heraus und gehen nach des Nachbars Hause hin, um zu belauschen, was drinnen vorgeht.

(Act V. Scene II.) Zuerst stürzt Olympio heraus, und ist in Scham und Verzweiflung, da Chalinus sie beide in dem Hause wahrscheinlich schlecht mitgenommen — und hier ist nun eine grosse Lücke, die von den Codicibus durch eine offenbar untergeschobene Stelle ausgefüllt wird, und die wir nur durch Muthmassung ergänzen können. Aller Wahrscheinlichkeit nach

hat Olympio im Verlorengegangenen die Begebenheit im Hause mit einiger Umständlichkeit erzählt. Dann ist Stalino ohne Stock und Rock ebenfalls herausgekommen und zuletzt

(Act V. Scene IV.) kommt Chalinus ihnen nach und hat sie zum Besten. Auch hier sind wieder grosse Lücken. Doch können wir den Gang der Sache ziemlich deutlich erkennen. Cleostrata droht ihrem Manne, ihn zu Hause scharf vorzunehmen. Er bewegt die Murrhina, für ihn zu bitten, und Cleostrata verzeiht.

Hiermit schliesst Plautus, und mit Recht. Denn ein Haupteffect ist erreicht, und die Entdeckung, dass Casina des Alcesimus Tochter ist, und ihre Verheirathung mit Euthynicus, sind so secundär, dass sie mit Recht nur vom grex am Schlusse historisch hinzugefügt worden.

Die Casina gehört in die Blüthe der Plautinischen Epoche, und der Prolog sagt:

Haec quum primum acta est, vicit omnes fabulas.

In jener grossen und gewaltigen Zeit also, in welcher Scipio Africanus den Hannibal schlug, wo die Banner Roms bereits die Welt erobert, und römische Tugenden das römische Reich gegründet, wo Cato den Sittenrichter machte, wo Mässigkeit und vernünftiger Sinn und Philosophie noch galten, und wo die Römer noch ein ganz anderes Volk waren, als in der späteren Zeit der Imperatoren oder in der ganz spätern der hierarchischen Superstition, in jener Zeit also bildete dieses Stück eine hauptsächliche Unterhaltung der schaulustigen Menge in der Hauptstadt der Welt, und muss uns, sowie andere Plautinen, deshalb merkwürdig sein, weil es uns einen Massstab von damaliger Gesinnung giebt, und von dem, was in Rom auf der Bühne dargestellt werden musste, wenn sie besucht werden wollte. So müssen wir es auffassen, und dabei von allen kleinlichen und engherzigen An- und Rücksichten gänzlich abstiniren.

Sind alle ächten Scenen des Stücks von grösster Lebendigkeit, Characteristik und Wirksamkeit, so steigern sich diese in der zweiten Hälfte noch bedeutend, und beurkunden das poetische Genie in seinem vollsten Glanze. Gegen Ende hin ist Alles ein wahrer, doch höchst geregelter, Sturm von Bewegung und Interesse, wozu das Canticum der Pardaliska III, 5 gleichsam die Thür aufthut. In Hinsicht des letzteren und seiner Haupttendenz, dem Stalino eine Furcht einzujagen, bemerken wir nur in psychologischer Hinsicht, dass diese Zufürchtenmachung hier ganz am rechten Orte angebracht ist, weil es der Cleostrata darum zu thun sein muss, in dieser Sache die völlige Superiorität über

Stalino zu erhalten, damit es ihm nicht etwa einfallen konnte, das Rauhe noch herauskehren zu wollen. Dies wurde aber ganz passend durch eine solche Einschüchterung erlangt. Daher denn auch seine Scham und Unterwürfigkeit am Schlusse dadurch sehr wohl motivirt werden.

Die weiblichen Charactere erscheinen ausser hier nur im Miles noch in so liebenswürdiger und kräftiger Schalkhaftigkeit.

Hat Diphilus am Schlusse auch noch die Entdeckung der Herkunft der Casina wirklich dramatisch ausgeführt gehabt, so ist dadurch der Ton des Ganzen freilich noch um ein Merkliches nüancirt worden. Denn dann erscheint die lüsterne Speculation des Stalino nur noch mehr als etwas selbst im Gedanken ganz Verfehltes und Lächerliches, und es ist möglich, dass hierdurch noch ein ganz besonderer Reiz und besonderes Interesse hinzugekommen ist. Plautus hätte dies dann in den Hintergrund verwiesen, und so erschien denn bei ihm blos die Thorheit des Alten, der die junge Pflegetochter seiner Frau mit seiner Liebe verfolgte, wenn beim Diphilus zur Liebe des Alten auch noch die des künftigen Schwiegervaters hinzukam.

Cistellaria.

Viele Stücke der neuern griechischen Komödie entstanden zweifelsohne aus Novellen, die im Volke irgendwo cursirten, und die dann nach Belieben oder nach Möglichkeit von den dramatischen Dichtern zu ihren unterhaltenden Darstellungen benutzt wurden. Oft geschah es, dass sich nur ein Theil der Begebenheit zum Drama eignete; so wurde denn das Uebrige noch als Erzählung hinzugefügt, ob es gleich oft hinsichtlich der ästhetischen Wirkung für die Zuschauer grösstentheils verloren ging. Die Dichter benutzten davon nur so viel, als dem Zwecke ihrer Darstellung angemessen war.

Eine solche Novelle lag auch unserer Cistellaria zu Grunde, deren Schauplatz in Sicyon gedacht wird, und die vollständige Begebenheit ist folgende. Ein reicher Kaufmannssohn aus der Insel Lemnos, Namens Demipho, hielt sich einst während der Dionysien in Sicyon auf, und machte dort bei Gelegenheit dieses Festes eine kurze aber folgenreiche Bekanntschaft mit der Tochter eines dortigen Einwohners, Namens Phanostrata. Alsbald ging er, Uebles fürchtend, von Sicyon weg nach Hause, und heirathete in Lemnos, wahrscheinlich nach dem Willen des Vaters,

eine Verwandte von sich. Die Phanostrata kam zehn Monat darauf mit einem Mädchen nieder, und da sie weder wusste, wo Demipho her noch wo er hin war, so gab sie das Kind dem Lampadio, einem vertrauten Sclaven ihres Vaters, und liess es ihn aussetzen. Dieser beobachtete jedoch von weitem, wer es aufhob. Nun war in Sicyon eine Frauensperson, Melaenis, die einen jetzt von ihr entfernt lebenden Liebhaber hatte, den sie durch ein Kind an sich zu fesseln wünschte. Da sie nun selbst keines von ihm bekam, so hatte sie der Lena, ihrer Bekanntin, geäussert, sie wünsche einen Findling zu haben, den sie sich unterlegen könnte. Diese Lena nun fand jenes ausgesetzte Mädchen, und schenkte es der Melaenis, die es auch ganz anständig und wohl (nach relativen Begriffen) aufzog und Silenium nannte. Als die Silenium herangewachsen war, ward sie die Geliebte eines wohlhabenden Jünglings Alcesimarchus, bei dem sie sogar wohnte und ihm das Haus hielt, und der ihr, wie sie ihm die Ehe versprochen hatte. Dem Demipho war indessen in Lemnos seine erste Frau gestorben, und er hatte sich von dort nach Sicyon gewandt, daselbst die Phanostrata wieder gefunden und geehelicht. Beide wünschten nun das einst ausgesetzte Kind der Phanostrata ausfindig zu machen. Aus der ersten Ehe aber hatte Demipho eine zweite Tochter; und da die Häuser des Alcesimarchus und des Demipho mit einander verwandt waren, so verlangte der Vater des Alcesimarchus, dass dieser jene zweite Tochter heirathen solle. Melaenis hatte davon erfahren, und befahl deshalb der Silenium, sogleich den Alcesimarchus zu verlassen.

Zufällig hatte Lampadio, der Bediente der Phanostrata, jene Lena, die die Silenium aufhob, auf der Gasse entdeckt, in ihr Haus verfolgt, und, in der Meinung, dass deren eigene Tochter Gymnasium der Findling sei, sogleich sich dieser bemächtigen wollen, um sie zur Phanostrata zu führen, als die Lena ihm versicherte, dass dies nicht jener Findling sei, sondern dass sie dies gefundene Kind der Melaenis geschenkt habe. Diese sei aber weggezogen, und nicht mehr hier. — Während Lampadio dies seiner Gebieterin erzählte, stand die Melaenis unfern davon und hörte Alles, und beschloss sogleich die Silenium selbst ihren Eltern zuzuführen. Indem sie sie aber wegführen wollten, wurden sie nicht wenig erschreckt dadurch, dass sie den Alcesimarchus in Bereitschaft stehen sahen, sich aus Verzweiflung darüber mit einem Schwerte das Leben zu nehmen. Die Silenium stürzte auf ihn zu, um ihn daran zu verhindern; da umfasste er sie, nahm sie mit sich fort und trug sie in sein Haus hinein, das er durch seine Diener verschliessen liess. Bei diesem Tumult nun hatte

die eine Magd, Halisca, das Kästchen mit dem ehemaligen Spielzeug der Silenium, woran sie ihre Eltern erkennen könnte, auf der Gasse verloren. Dies fanden Phanostrata und Lampadio, und da Halisca wieder kam es zu suchen, so gingen sie mit zum Alcesimarchus hinein, wo sich nun Alles offenbarte, und wo die Phanostrata die Silenium als ihr Kind erkannte. Da sie nun Alcesimarchus liebte, so heirathete er natürlich nicht jene zweite sponsa Lemnia, sondern die Silenium; wiewohl dies weiter weder im Stück dargestellt, noch historisch erzählt wird.

Dies ist der nicht wenig verwickelte Inhalt der Begebenheit, die den Stoff zu diesen einfachen Scenen ausmacht, und den aus den Scenen selbst zu entnehmen, kein allzu leichtes Geschäft ist; daher man beurtheilen mag, in wie weit die Aeusserung des *Camerarius* in dessen sehr kurzem und summarischem Argumente gegründet sei, das Sujet in der Cistellaria sei sehr einfach. Einfach ist nur die endliche Erkennung durch das Spielzeugkästchen. Die wirkliche Begebenheit gehört zu den verwickeltsten im Plautus. Der Dichter hat sich jedoch derselben so sehr bemächtigt, dass er daraus ein sehr einfach erscheinendes Drama zusammengesetzt hat, in welchem die bedeutendesten Motive desselben oft nur mit wenigen Worten bezeichnet sind, und wo das Sujet nur zur Entwickelung von Characteren, Scenen, Dialogen und Monologen gebraucht wird, wie sie der Wahl und Absicht des Dichters angemessen waren.

Das Stück hat keinen Prolog, und wahrscheinlich keinen gehabt, da der Zweck des Prologs auf andere und eigene Art in der zweiten und dritten Scene erreicht wird.

(Act I. Scene I.) Den Unterschied zwischen der Gesinnung einer Freigeborenen und der Tochter einer Lena, zwischen Liebe aus Neigung, und Liebe aus Gewinn ins Licht zu stellen, ist eine Haupttendenz dieser ersten Scene, in der der Zuschauer nach der Horazischen Vorschrift alsbald mitten in die Begebenheit hineingeführt wird.

Silenium ist zwar von einer Melaenis erzogen worden, allein sie hat bei alle dem eine edlere und bessere Gesinnung in sich entwickelt, die gleichsam als das Eigenthum ihres angeborenen Standes erscheint. Sie hat, ungeachtet ihrer verschiedenen Neigungen, eine Freundschaft mit der Lena und deren Tochter unterhalten, weil diese einmal die Freundinnen ihrer Pflegemutter waren; allein diese Freundschaft mit so lockeren Personen, wie sie auch hier sehr deutlich geschildert werden, hat keinen Einfluss auf die Aenderung ihrer Gesinnungen ausüben können, und die reelle Liebe des Alcesimarchus ist diesen Gesinnungen hülf-

reich zu Statten gekommen. Man muss sich denken, dass Alcesimarchus sich ein apartes Logis gemiethet habe, wo ihm die Silenium wirthschaftet. Sein Vater hatte ihn sechs Tage mit auf das Land genommen (s. II, 1, 22) und die Melaenis hatte der Silenium geboten, ihn aufzugeben und dessen Haus zu verlassen. Silenium hat daher die Lena sammt ihrer Tochter Gymnasium zu sich auf ein Frühstück eingeladen und beide splendid bewirthet. Nachdem sie nun gegessen und getrunken haben, fangen sie (wie es bei den Alten so hergebracht war,) an von den Verhältnissen zu sprechen, und Silenium erklärt ihnen, dass ihr Wunsch und Bitte sei, die Tochter der Lena, Gymnasium, möge indessen bis zur Rückkunft des Alcesimarchus an ihrer Statt das Hauswesen versehen. Dies wird zugestanden; Silenium geht ab und nach Hause zu ihrer Pflegemutter Melaenis; die Gymnasium geht in das Haus des Alcesimarchus hinein, und die Lena bleibt auf der Bühne.

Ein Contrast also findet sich hier dargestellt, nicht allein in Character und Gesinnungen, sondern auch im Aeussern und in der Gemüthsbewegung. Denn Silenium ist betrübt, und geht auch dieser Stimmung angemessen, selbst nachlässiger angezogen, (s. Vers 56.), während die Lena und Gymnasium festlich geschmückt sind. Sie hat wahrscheinlich vom Frühstück wenig genossen, während die Lena sich freut so wohl abgespeist worden zu sein, und von ihrer Liebe zur Flasche deutliche Merkmale äussert. Silenium giebt aufrichtige Zeichen einer wahren Liebe zum Alcesimarchus, und die Lena tadelt diese Gesinnung, und zeigt, wie man es anzufangen habe, um die Liebhaber nach Möglichkeit zu benutzen.

Merkwürdig ist die Stelle Vers 25 — 38, wo die Lena von Massregeln spricht, die gegen die Matronen zu ergreifen wären, so wie von deren Benehmen gegen die Meretrices; welches Alles nach damaliger griechischer und römischer Sitte zu beurtheilen ist.

(Act I. Scene II.) Die Lena macht nun in einer Art von Prolog die Zuschauer mit der Geschichte der Silenium bekannt, das heisst, so weit sie ihr selbst bekannt sein kann, nämlich von dem Zeitpunkte an, wo sie sie im Hippodromus als Findling aufgehoben und der Melaenis gebracht hatte.

(Act I. Scene III.) Da sie aber das Frühere unmöglich wissen konnte, so tritt hier ein Gott, Auxilium, eine Personification der Hülfe, auf, und erzählt, was der Aussetzung der Silenium vorangegangen, und woher sie stamme. Aus dem Schlusse der Rede ergiebt sich, dass das Stück während des punischen Kriegs aufgeführt ward; und somit dürfen wir schliessen, dass es eines

der ältesten plautinischen sein müsse; wofür auch die grosse Einfachheit der Darstellung und die Harmlosigkeit der Begebenheit selbst zu sprechen scheint.

(Act II. Scene I.) Alcesimarchus kommt von Lande herein, und schildert die Gewalt seiner Liebe. Die Melaenis rückt ihm seine vorhabende Heirath mit der Lemnierin vor. Er betheuert ihm, dass diese nie seine Frau werden solle. Melaenis kündigt ihm dennoch den Handel auf. Er schwört ihr auf komische Art, sie alle zu verderben, wenn Silenium nicht wieder zu ihm käme, und geht ab. Melaenis ist seinetwegen und wegen der Sache in Sorge. Da sieht sie den Lampadio geradeweges auf ihr Haus zu gelaufen kommen. Auffallend ist in dieser Scene, dass Alcesimarchus den Weggang der Silenium schon weiss, ohne dass es ihm gesagt ist. Denn wäre er schon im Hause gewesen, so musste er nothwendig die darin vorgegangene Veränderung im Canticum erwähnen.

(Act II. Scene II.) Lampadio erzählt, dass er die Lena gesprochen, und mit Mühe von ihr das erfahren habe, was er in der folgenden Scene der Phanostrata berichtet.

(Act II. Scene III.) Phanostrata, die ihn hat sprechen hören, kommt heraus, und fragt ihn, was er bringe. Er erzählt ihr (während Melaenis unfern dabei steht und es mit anhört), die Lena habe, als er ihre Tochter habe mit fortnehmen wollen, ihm gesagt, dies sei nicht der Findling; vielmehr befinde sich dieser bei einer Freundin von ihr, die jedoch weggezogen sei. Endlich habe sie, auf stärkeres Eindringen, ihm versprochen, ihn zu ihr zu bringen; jetzt jedoch habe sie erst einen nothwendigen Gang in dieser Angelegenheit zu thun. Sie werde ihn schon wieder sprechen. — Phanostrata mahnt den Lampadio, die Sache zu betreiben; er heisst sie, ihren Gemahl, wenn er kommt, zu Hause zu behalten. So geht sie hinein. Melaenis, die dies Alles gehört hat, redet den Lampadio an, und lässt sich von ihm das ganze frühere Verhältniss sagen. Darauf geht Lampadio wieder fort, um die Lena zu treffen; Melaenis aber entschliesst sich, die Silenium freiwillig ihren Eltern zuzuführen.

(Act III. Scene I.) Melaenis hat die Silenium heraus geholt, um sie fortzuführen. Alcesimarchus vor seiner Thür will sich erstechen. Silenium stürzt auf ihn zu. Er entführt sie in sein Haus, und die Melaenis geht nach, um ihn durch die Mittheilung der von ihr gemachten Entdeckung zu besänftigen.

(Act IV. Scene I.) Lampadio hat die Lena wieder attrapirt, diese aber Alles geleugnet. Er kommt eben zurück, und findet da auf der Gasse ein Kästchen mit Kinderspielzeug liegen,

das im Tumult fallen gelassen worden ist. Phanostrata kommt dazu, und erkennt das Spielzeug als das ihres ausgesetzten Kindes.

(Act IV. Scene II.) Halisca kommt heraus, das Kästchen zu suchen. Sie entdecken sich ihr und gehen mit hinein.

(Act V.) Den zurückkommenden Demipho macht Lampadio mit der Sache bekannt. So schliesst das Drama.

Des 4. Actes 2. Scene ist eine der niedlichsten im Plautus, der Gegenstand, das Kästchen, etwas Anmuthiges, desgleichen das Mädchen, und ihre Verlegenheit, und so das Muttergefühl und Wiederfinden. Dabei Alles so einfach und naturgemäss, dass das Mitgefühl eines noch natürlich empfindenden Volkes dabei gewiss allgemein in Bewegung gekommen ist.

So ist auch die erste Scene des zweiten Acts, wo Alcesimarchus mit der Melaenis verhandelt, sehr wohlgefälliger Art, sowohl wegen der besondern Laune und Gutherzigkeit des Alcesimarch, als auch wegen der Bessergeartetheit der Melaenis, die sich selbst auch, gleich der Silenium, sichtlich von der Lena und Gymnasium unterscheidet.

Dennoch ist das Stück, wie es scheint, nicht mehr vollständig vorhanden, nach den Fragmenten zu schliessen, die davon in der Ambrosianischen Bibliothek in Mailand gefunden worden sind; aus denen sich freilich, wie aus allen von Angelo Mai gefundenen Sachen, nicht viel herauslocken lässt. Wie dem auch sei, so müssen uns die noch-vorhandenen Scenen, als ein komisches Erzeugniss so früher Zeit, und Denkmal frühen römischen Dialects, lieb und werth sein, wie wenig sie auch zu irgend einer Anwendung auf unsre heutigen Theater irgend geeignet sein dürften.

Curculio.

Fast ähnlicher Art, wie Cistellaria, ist auch Curculio, wo ebenfalls eine rechtschaffene Liebe, ebenfalls die Entdeckung einer edel Gebornen, und ebenfalls eine Wiedererkennung (ἀναγνώρισις, s. Aristoteles de poetica) und zwar durch einen von Curculio eroberten Ring erscheint. Desgleichen eine Lena, die die Flasche liebt. Dabei aber noch deren Herr, ein Leno, der hinter das Licht geführt wird, und ein Parasit, Curculio, der ihn, eben durch jenen Ring hinter das Licht führt.

Die Begebenheit ist folgende. Planesium und der Soldat Therapontigonus sind Geschwister, und ihre Eltern heissen Peri-

phanes und Cleobule. Während des Bacchusfestes wird Planesium geraubt, und kommt unter die Gewalt eines Leno in Epidaurus, und unter Aufsicht einer Alten, die in des Leno Diensten ist: da wird sie bekannt mit einem Jünglinge Namens Phaedromus, der sie, und zwar auf ganz unschuldige Weise, liebt und aus ihrer Sclaverei beim Leno zu erlösen trachtet.

Der Leno ist krank, und frequentirt den Tempel des Aesculapius, der in der Nähe ist, um sich zu curiren. Während dem haben die Liebenden freie Gelegenheit, sich nach Wunsch zu sprechen, da die Alte, durch Wein bestochen, sie begünstigt.

Phaedromus hat seinen Parasiten, Curculio, nach Carien geschickt, um sich durch ihn dort von einem Bekannten Geld zu verschaffen. Dieser Plan ist ihm nun zwar fehlgeschlagen. Allein Curculio hat dort Bekanntschaft mit Therapontigonus gemacht, der früher, nicht wissend, dass Planesium seine Schwester sei, ihretwegen mit dem Leno in Epidaurus unterhandelt, und demselben eine Summe Geldes versichert, und sie bei einem Geldwechsler Lyko niedergelegt hatte, mit der Bedingung, dass, wer einen Brief von ihm mit seinem Ringe versiegelt bringen würde, das Mädchen für ihn ausgeliefert erhalten sollte.

Curculio spielt und zecht dort mit dem Soldaten, und als dieser betrunken einschläft, zieht er ihm den Ring vom Finger, und eilt damit nach Epidaurus zurück.

Hier schreiben nun Phaedromus und Curculio einen Brief im Namen des Soldaten an den Geldwechsler, worin dieser veranlasst wird, dem Ueberbringer das Mädchen auszuliefern; und versiegeln ihn mit dem Ringe.

Der Geldwechsler zahlt dem Leno das noch übrige Geld aus, und der Leno übergiebt dem Curculio die Planesium.

Therapontigonus aber hat sich indessen ebenfalls auf die Beine gemacht und kommt in Epidaurus an, wo er vom Geldwechsler hört, dass sein Geld, und vom Leno, dass sein Mädchen verloren ist. Er droht beiden Tod und Verderben, und sucht den Curculio auf.

Planesium hat indess an der Hand des Curculio den Ring gesehn, und ihn als den Ring ihres Vaters erkannt. Sie verlangt ihn; er läuft fort; sie und Phaedromus hinter ihm her. Da tritt ihnen Therapontigonus entgegen, um mit Curculio zu expostuliren. Es entdeckt sich, dass Therapontigonus der Sohn dessen ist, der den Ring besass, den Planesium als den einstigen Ring ihres Vaters erkannte. Nun hat Planesium selbst auch einen Ring am Finger, den Therapontigonus alsbald für denselben erkennt,

den er ihr einst zum Geburtstage geschickt hat. Sie ist also seine Schwester, und Phaedromus wird ihr Bräutigam.

Nun hatte der Leno dem Soldaten zugesagt, dass, wenn Jemand die Planesium als Freigeborne vindiciren würde, er ihm sein Geld wieder zahlen wolle. Da nun Planesium frei ist, so muss er es zahlen, und verspricht es. — Dies das Factum. Daraus hat nun der Dichter folgende Composition gemacht.

(Act I. Scene I.) Auf der Scene erscheint der Tempel des Aesculapius zu Epidaurus, daneben das Haus des Leno und vor demselben ein Altar der Venus. Auf der andern Seite das Haus des Phaedromus.

Phaedromus kommt mit einem Zuge Sclaven, die Wein etc. zu einem Frühstücke für die Venus herbeibringen. Palinurus fragt ihn, wozu das? Phaedromus zeigt ihm die Thür des Leno, und deutet ihm an, dass da seine Liebe wohne, und dass der Leno, der jetzt im Tempel sei, um den Gott zu consuliren, ihn mit seinen Forderungen für sie plage; deshalb er den Curculio nach Carien geschickt habe. Darauf besprengt er die Thüre mit Wein, um dadurch die alte Wächterin herauszulocken.

(Act I. Scene II.) Die Lena hat den Wein gerochen und kommt, und verlangt nach dem Weine selbst. Phaedromus giebt ihr, und sie trinkt, und geht dann hinein, die Planesium herauszuholen.

(Act I. Scene III.) Sie bringt die Planesium heraus. Die Liebenden sehen und umarmen sich, während Palinurus seine Floskeln dazu macht, und dafür bei Phaedromus übel wegkommt. Planesium bittet den Phaedromus, doch Alles zu versuchen, sie loszukaufen. Er vertröstet sie auf das Geld, das er aus Carien hofft. Da hört man im Tempel des Aesculap den Küster das Schloss öffnen. Die Liebenden trennen sich, und Planesium geht hinein, Phaedromus mit Palinurus in sein Haus ab.

(Act II. Scene I.) Der Leno tritt aus dem Tempel, lamentirend über sein Uebelbefinden und die wenige Hülfe, die er im Tempel gefunden. Palinurus tritt wieder aus des Phaedromus Hause, redet noch mit diesem einwärts, und vertröstet ihn auf die Ankunft des Curculio. Der Leno redet ihn an und vertraut ihm einen Traum, den er ihm deuten soll.

(Act II. Scene II.) Indem tritt ein Koch aus des Phaedromus Hause heraus, und verlangt vom Palinurus das Nöthige zur Bewirthung des Curculio bei dessen erwarteter Rückkunft. Der Koch erbietet sich, selbst dem Leno den Traum zu deuten. Palinurus geht hinein und besorgt die Sache. Der Koch deutet und giebt dem Leno guten Rath. Beide in ihre Häuser ab. Palinurus kommt wieder heraus, sieht den Curculio gelaufen kom-

men, und ruft den Phaedromus heraus. Beide stellen sich auf die Seite, um ihn zu beobachten.

(Act II. Scene III.) Curculio kommt herbei gelaufen und macht sich mit grossem Geräusche Platz, wie gewöhnlich geschieht. Er erzählt ihnen endlich die Begebenheit mit dem Soldaten und die Eroberung des Ringes. Sie gehen hinein, um zu schmausen und um den Brief zu schreiben.

(Act III.) Der Geldwechsler tritt auf und redet von seinem Geschäft. Curculio kommt fröhlich, satt und muthig mit dem Briefe heraus, und übergiebt ihn dem Wechsler, wobei er sich selbst als des Soldaten Diener vorstellt und sich Summanus nennt. Der Wechsler nimmt ihn alsbald mit zum Leno, der eben zu seiner Thür heraustritt. Nach einer kurzen Bedenklichkeit ist dieser zur Sache bereit, und nimmt sie mit zu sich hinein.

(Act IV. Scene I.) Der Chorag hält gleichsam ein Zwischenspiel, einen Monolog, der nur den Zweck hat, römische Zustände zu schildern, indem er zeigt, wo und an welchen Orten man die verschiedenen Sorten von Müssiggängern in Rom zu finden habe.

(Act IV. Scene II.) Curculio bringt die Planesium aus des Leno Hause herausgeführt. Sie weint, weil sie denkt, sie soll zum Soldaten. Curculio erinnert den Leno an seine Zusage, wenn Jemand die Planesium zu vindiciren käme, das Geld wieder heraus zu zahlen. Dann schildert er die Lenonen sowohl wie die Geldwechsler von ihrer schlechten Seite. So geht er mit Planesium ab. Zuletzt verspricht der Geldwechsler, dem Leno die noch übrigen 10 Minen den andern Tag zu zahlen, und der Leno freut sich über seinen Gewinn.

(Act IV. Scene III.) Jetzt tritt Therapontigonus auf und verlangt sein Geld vom Geldwechsler, der ihn mit schlechtem Troste heimschickt.

(Act IV. Scene IV.) Nicht besser geht es ihm mit dem Leno, von dem er seine Sclavin erlangt. Er beschliesst den Curculio zu suchen.

(Act V. Scene I.) Curculio kommt aus des Phaedromus Hause heraus gelaufen, weil er der Planesium den Ring nicht hat ausliefern wollen.

(Act V. Scene II.) Planesium und Phaedromus ihm nach. Therapontigonus kommt dazu, wo sich nun Alles entdeckt. Sie beschliessen, den Leno um die 30 Minen zu bringen.

(Act V. Scene III.) Der Leno kommt vom Markte; sie packen ihn an, erklären ihm den freien Stand der Planesium und nöthigen ihn, der Zusage gemäss, die 30 Minen wieder herauszugeben. Schluss.

Das Stück ist classisch alt, einfach und echter Art; die Diction ganz plautinisch. Hauptmotive: die besondere Verliebtheit des Phaedromus, die Laune des Palinurus, die Trinklust der Lena, die Krankheit und der Aberglaube des Leno, die Traumdeuterei des Kochs, die Beweglichkeit des Curculio, die Schilderung des Soldaten, die Kritik über Lenonen und Geldwechsler, der Zorn des Therapontigonus, die Erkennung von Bruder und Schwester durch den Ring. Die Kritik hat hier wenig auszustellen, nur zu bemerken, dass dieses Stück wahrscheinlich bei vielen ähnlichen als älteres Musterbild vorgeschwebt hat.

Epidicus.

Wir haben bei den Bacchides gesehen, dass jenes Stück in seiner gegenwärtig vorhandenen Gestalt sich keinesweges als ein plautinisches darstellte, dass es vielmehr als ein reines Gemisch von wenig Echtem und viel Verändertem erschien, und dass es, vorzüglich vom Anfang herein, deutliche Spuren einer jüngern Bearbeitung durch einen Afterdichter verrieth, möge diese Bearbeitung und Verfälschung nun veranlasst worden sein, wodurch sie wolle. Auch haben wir gesehen, wie dort der spätere Bearbeiter eine besonders merkwürdige Stelle einschob, worin er des Epidicus als einer ganz ausgezeichneten Komödie erwähnt, und einen damaligen Schauspieler blosstellt, dem er oder sein Complice, wer er nun gewesen sein mag, nicht eben allzu geneigt waren, und dessen Darstellung des Epidicus dort hart getadelt wurde. Diese Malice liegt so wenig in dem Character des Plautus, und sie kommt dort so mal à propos, dass sie mit völliger Sicherheit als unplautinisch betrachtet werden darf. Sie ist ein auffallend kleinlicher Zug, den wir einem echten Dichter nicht zutrauen dürfen, wohl aber einem Afterdichter, dem es zwar nicht an einigem Talent und nicht an Neigung für solche Darstellungen, desto mehr aber an der nöthigen Seelengrösse und allgemeinern Uebersicht mangelte, die einen bessern Geist jederzeit solche Kleinlichkeiten verschmähen lässt. Es wird immer die Eigenthümlichkeit mittelmässiger Talente bleiben, sich bei allen ihren Sachen gern mit kleinlichen Persönlichkeiten und leidenschaftlichen Rücksichten zu befassen.

Ist nun jene Vermuthung gegründet, so ist diese Sache nicht ohne Gewicht für den Epidicus. Wenigstens fällt dann sogleich das Vorurtheil zusammen, als müsse der Epidicus nothwendig

eins der besten Stücke sein, weil es Plautus selbst dafür erklärt habe. Denn diese Erklärung ist nicht vom Plautus.

Beide Stücke haben übrigens in ihrem Bau und Wesen eine grosse Aehnlichkeit mit einander. Denn in Beiden erscheint ein Doppelbetrug, dort durch den Chrysalus und hier durch den Epidicus, in beiden ähnliche Verlegenheiten, in beiden ähnliche Charactere. Ja es findet sich gewissermassen in beiden etwas Outrirtes, das der alten Simplicität und dem künstlerischen Baue wenig entspricht, und nur den Zweck verfolgt, die List eines Dieners auf einer noch höhern Staffel darzustellen, als sie sich in gewöhnlichen, mässigen und harmonischen Stücken dargestellt findet. Auch dies Outriren sowie jene Gleichförmigkeit ist eine Eigenthümlichkeit und ein Fehler des Aftertalents. Es ist uns daher, trotz des unleugbaren Alters des Stücks und seines scheinbar begründeten Rufes, dennoch der gewiss nicht unplausible Gedanke beigekommen, der Epidicus sei ein Product eben jenes Afterpoëten selbst, der die Bacchides überarbeitete, und bei dieser Ueberarbeitung jene Stelle mit einschob, um dadurch dieses sein Product durch eine solche Selbstkritik in ein besonderes Lustre zu erheben. Man glaubt nicht, welche Spitzbübereien in dieser Hinsicht schon im Alterthume vorgegangen sind. Die Aufführung solcher Stücke war mit Vortheilen für die Dichter verbunden, und wir wissen, wie viel Terenz durch seinen Eunuch und andere gewann. Unleugbar wurden dem Plautus viele Stücke zugeschrieben, die er nicht geschrieben hatte, weil die Theaterunternehmer dabei ihren Vortheil fanden, und die Stücke dadurch leicht in Cours kamen. Man konnte es auch den Leuten auf keine Weise verdenken, wenn sie ihre Leistungen auf alle Art poussirten. So sind wir aber in den Besitz von Dingen gekommen, deren Authenticität heut zu Tage, bei richtigem Lichte besehen, oft sehr fraglich erscheinen muss. Sollen nun alle die Stücke, die Varro und Spätere als plautinisch zusammen banden, auf guten Glauben als solche acceptirt werden, oder soll es nicht möglich sein, dass sich auch unter ihnen noch solche finden, die von der Zahl der ächt plautinischen zu trennen wären? Gewiss, nur grosse Indolenz und grosse Superstition könnten ferner noch ein solches Vorurtheil hegen.

Plan und Sujet im Epidicus sind übertrieben verwickelt, und das Interesse eigentlich dreifach, die Auffindung der Tochter des Periphanes, des Stratippocles Doppelliebe, und des Epidicus Doppelbetrug. Es ist offenbar, dass durch dieses doppelt und dreifache Interesse die poetische Einheit des Stücks sehr gefährdet werden muss.

Die Sache geht in Athen vor, nach einem soeben beendigten Kriege gegen die Thebaner.

Periphanes, ein reicher Athenienser, hat in früherer Zeit mit der Philippa in Epidaurus eine Bekanntschaft gehabt. Philippa ist dann nach Theben gezogen, und hat dort eine Tochter (Telestis) geboren. Periphanes hat die Bekanntschaft mit ihr durch seinen Diener, Epidicus, auch in der Ferne unterhalten. Während des Krieges ist die Tochter in die Hände der Feinde gerathen, und Periphanes muss davon erfahren haben, denn er hat sich Mühe gegeben, dieses Kind ausfindig zu machen. Die Philippa macht sich von Theben nach Athen auf den Weg, theils um ihre Tochter zu suchen, von der sie gehört hat, dass sie ein athenischer Jüngling gekauft habe, theils um bei Periphanes Hülfe zu finden.

In demselben Kriege hat Stratippocles mit gefochten. Stratippocles hatte aber in Athen Umgang mit einem Harfenmädchen, die in Diensten eines Leno war. Er schreibt von Theben aus an den Epidicus, und veranlasst ihn, das Harfenmädchen für ihn zu kaufen, und Epidicus hat dies dadurch bewerkstelligt, dass er dem Periphanes weiss gemacht hat, diese Harfenspielerin sei eben seine Tochter. Periphanes hat sie gekauft, und bei sich im Hause.

Unterdessen hat aber Stratippocles bei Theben eine der Gefangenen lieb gewonnen und sie mit geborgtem Gelde gekauft, das er von einem Geldverleiher entnommen hat. Er bringt das Mädchen und den Wucherer mit, und verlangt nun, dass ihm Epidicus auch diese Summe schaffen soll.

Periphanes hat von der Liebschaft des Stratippocles mit jenem Harfenmädchen gehört, und Epidicus macht ihm ferner glaublich, Stratippocles gehe damit um, jene frei zu machen, und habe zu dem Ende schon Geld in Theben von einem Geldverleiher entnommen. Er räth daher dem Periphanes, das Harfenmädchen selbst zu kaufen und sie dann ausserhalb der Stadt irgendwo hin zu thun; dem Stratippocles aber eine Frau zu geben. Periphanes geht darauf ein, und giebt dem Epidicus dazu 40 Minen, die dieser sogleich dem Stratippocles überliefert, um die Gefangene dafür zu bezahlen. An Statt der Harfenspielerin aber miethet er in der Geschwindigkeit eine andere, und bringt diese, als habe er sie gekauft, zum Periphanes hin.

Beide Betrügereien kommen nun an den Tag. Das erstere Harfenmädchen hat nämlich auch ein Soldat geliebt, und da er vernommen, Periphanes habe sie gekauft, so kommt er, um sie ihm wieder abzukaufen. Periphanes führt ihm die letztere vor, die jedoch der Soldat nicht als die rechte anerkennt, und dem

Periphanes eröffnet, dass er wahrscheinlich angeführt sei, wie es sich denn auch alsbald bestätigt.

Nun kommt die Philippa von Theben an, und klagt dem Periphanes ihre Noth. Er tröstet sie, und sagt, er habe ihre Tochter ausfindig gemacht, und sie sei in seinem Hause. Als er nun das zuerst gekaufte Harfenmädchen vorführt, die er für seine Tochter hält, erkennt sie die Philippa keineswegs für ihr Kind, und Periphanes sieht sich auch mit dieser betrogen.

Während sich nun so das Gewitter über Epidicus zusammenzieht, kommt der Geldverleiher mit der Gefangenen an, in der Epidicus alsbald die wirkliche Tochter des Periphanes und der Philippa erkennt. So klärt und gleicht sich denn Alles aus und Epidicus erlangt durch diese Entdeckung seine Freiheit.

Nun wollen wir sehen, auf welche Art diese Fabel im Drama sich verarbeitet findet.

Ein Prolog ist nicht vorhanden.

(Act I. Scene I.) Stratippocles ist bereits zurückgekehrt und Epidicus hat ihn aufgesucht. Er hat dessen Diener Thesprio gefunden und verfolgt ihn bis auf die Scene, wo dieser ihn erkennt, und ihm erzählt, wie es gegangen ist, und von der Gefangenen, die Stratippocles mitbringe. Epidicus fürchtet nun für sich, da er dem Alten das Harfenmädchen als seine Tochter aufgeschwatzt hat. Thesprio geht ab, und Epidicus sieht den Stratippocles mit einem Freunde, Chaeribulus, kommen, und stellt sich auf die Seite, um zuzuhören.

Diese Einführungsscene ist ganz hübsch versificirt, nur in etwas sehr veränderlichem Versmasse, und mit cantischen Zwischenstellen. Das Selbstgespräch des Epidicus am Schlusse ist ziemlich tändelnd; der Witz Vers 23—26 bei den Haaren hergezogen; die Aeusserung Vers 80: *Quia perire solus nolo etc.* sehr fade. Vers 88 ist eine sehr unverständliche Redensart: *Neque nunc — consilium placet.* Und so ist in den äussern Ausdrücken noch Manches auszustellen, was in Hinsicht der Diction und Conjunctur nicht so recht den rechten Meister zu verrathen scheint.

(Act I. Scene II.) Stratippocles und Chaeribulus treten auf, und ersterer erwartet vom letztern vergeblich Hülfe. Epidicus erscheint, und Stratippocles erklärt ihm, dass er 40 Minen haben müsse. Epidicus verspricht, dafür sorgen zu wollen; sie sollten nur zum Chaeribulus hinein gehen und lustig leben. (Stratippocles nämlich will es vermeiden, seinen Vater zu sprechen, bevor er das Geld erlangt hat.)

Hier ist Mehreres, das nicht gut Stich hält. Zuerst Vers

3—5 ist der besondere pudor, den Stratippocles holen soll, sehr befremdend und thöricht, sowie der ganze Gedanke, da Stratippocles davon keine Sylbe erwähnt hat, und er ja auch vorher eine Fidicina liebte. Ferner ist Vers 7 hier im Zusammenhange fremd, und nur angebracht, weil die Telestis am Ende des Stratippocles Schwester ist. Dies musste ganz anders declarirt werden. Uebrigens hat auch Stratippocles noch keine Möglichkeit gehabt, da die Gefangene noch gar nicht in seiner Gewalt war. — Vers 9 kommt der Vorwurf sehr unerwartet. — Vers 13 *Nam quid te igitur retulit etc:* ist sehr unbillig, da ja Stratippocles selbst zum Chaeribul gekommen war. — Vers 18 die Drohung an Epidicus ist gewiss sehr extravagant. — Vers 40—42 sind ohne Zweifel untergeschoben. Vers 50 sqq. tröstet sich Epidicus mit dem Soldaten von Euböa, der die Fidicina kaufen werde, ohne dabei von der Täuschung des Alten ein Wort zu erwähnen, was doch nothwendig zu erwarten war. Endlich Vers 61 und 62 ist ganz übrig, da diese Sache schon I, 1, 73 abgemacht ist.

(Act II. Scene I.) Niemand wird verkennen, dass dieser Dialog zwischen Apoecides und Periphanes ganz verkehrt und ungehörig ist, und zu dem Folgenden ganz und gar nicht passt. Denn erstlich ist IV, 1, wo doch die Philippa da ist, so wenig als am Ende, von einer Heirath zwischen Periphanes und Philippa die Rede. Sodann sind die Witze sowohl, als die Verse grossentheils sehr elend. Und drittens handelt der 8. und folgende Verse der folgenden Scene gar nicht von einer Heirath des Periphanes, sondern von einer des Stratippocles, weil Periphanes etwas von dessen Liebe zur Harfenspielerin gehört hat; was ihm gegenwärtig bei dessen Rückkehr nothwendig grosse Sorge machen muss. Diese ganze Heirathsgeschichte ebenso wie der Name Periphanes scheinen offenbar aus Curculio und Cistellaria entlehnt zu sein.

(Act II. Scene II.) Eben so schwach und zusammengestoppelt ist hier der Auftritt des Epidicus, der erst bst! bst! ruft, doch wohl weil er die beiden Alten schon gesehen hat, und dann Vers 3 erst sagt: *Sed eccum ipsum etc.* und noch dazu in dieser schönen Construction.

Man könnte also billig sowohl die erste Scene des zweiten Acts, als auch diese 7 ersten Verse der zweiten als untergeschoben streichen, und vermuthen, dass Epidicus ursprünglich gar nicht hinein gegangen, sondern auf der Scene geblieben sei, und die beiden Alten bemerkt habe. Dann träten diese Vers 8 in einem Dialoge ex abrupto auf, und Epidicus mischte sich sogleich hinein, und machte seine Lüge.

Die Beiden kommen also, und sprechen über Stratippocles und die Fidicina. Da kommt dem Epidicus der Gedanke in den Kopf, zu machen, dass Periphanes aus eignem Entschlusse auch die zweite kauft. Er stellt sich an, als komme er gelaufen, und suche den Periphanes. Periphanes ruft ihn an. Epidicus erzählt ihm, wie die Soldaten von Theben zurückkämen, wie ihnen Alles entgegen ginge, wie er bei dieser Gelegenheit habe zwei Mädchen vom Stratippocles sprechen hören, dass derselbe seine Geliebte, die Harfenistin, befreien werde und dazu schon das Geld aus Theben mitbringe. Er giebt nun den Rath, dass Periphanes die Harfenistin selbst kaufe. Dieser thut es und geht hinein, das Geld zu zahlen.

Hier ist zuvörderst Vers 24 zu verwundern, wie die Alten, die doch von Aussen kommen, sich über die Nachricht, die ihnen Epidicus giebt, wundern können, da sie sie gewiss ebensowohl, wie die ganze Stadt müssen erfahren haben. — Bei der langen, wenig hergehörigen Exaggeration 43—52 ist der letzte Vers 52 *Cani quoque etiam ademtum nomen. Qui? Vocant Laconicum,* ganz dahin ungehörig, wie wohl Jeder fühlen wird. Wider das Uebrige der Scene ist nichts zu sagen.

(Act II. Scene III.) Epidicus hält einen Monolog, sehr ähnlich mit Bacch. IV, 4. IV, 8, 43—53. Dann geht er hinein, um das Geld in Empfang zu nehmen.

(Act III. Scene I.) Stratippocles und Chaeribulus kommen doch heraus, ob es gleich gar nicht gerathen sein kann, und obgleich es ihnen Epidicus untersagt hat. Stratippocles beklagt sich über den Freund und seinen Mangel, wie Bacch. IV, 2, 25—40. Aehnliches geschieht. Doch ist diese Scene eine der besser gelungenen.

(Act III. Scene II.) Epidicus bringt das Geld heraus und giebt es dem Stratippocles, indem er ihn mit seinem übrigen Plane bekannt macht. Sie tragen es hinein und Epidicus geht ab.

Zu Anfang der Scene sind Vers 3 und 4 untergeschoben. Vers 13 ist das Futurum *faciam* sowie Vers 15 *ductitabo* mindestens befremdend, da die Sache schon geschehen ist. — Vers 20 ist nicht genügend erklärend für Stratippocles, so dass vielleicht etwas ausgefallen sein kann. Auch ist Vers 21 das *Ea jam domi est pro illa* schlecht ausgedrückt. Das Uebrige ist gut, und nur etwas ins Kleinliche zu sehr detaillirend, wodurch jederzeit der Begriff für das Allgemeinere zu sehr verschwindet.

(Act III. Scene III.) Periphanes stellt Betrachtungen an über seine eigenen Abenteuer in seiner Jugend, wie Philoxenus in Bacch. III, 3, 6. und IV, 9, 5., hier aber offenbar am unrechten Orte. Apoecides bringt die gemiethete, wie er aber glaubt ge-

kaufte Harfenistin zum Periphanes, dem er zu diesem Kaufe gratulirt. Dann geht Apoecides auf das Forum. Periphanes sieht den Soldaten kommen und wartet.

Auch ist wieder vom Anfang die Aehnlichkeit mit Bacchides III, 3, 5. IV, 9, 5 sqq. zu bemerken wegen Gleichartigkeit der Gedanken.

(Act III. Scene IV.) Der Soldat, begleitet von einem Diener, tritt auf, den Periphanes zu suchen und ihm die von ihm gekaufte Harfenistin abzukaufen. Periphanes führt sie ihm vor, und es entdeckt sich, dass es eine falsche und Periphanes betrogen ist. Der Soldat geht ab. Periphanes jagt die Gemiethete fort.

Die Scene ist sehr komisch und gut, die Prahlereien zwischen Periphanes und dem Soldaten sehr ergötzlich; desgleichen das Benehmen der Harfenistin und der Zorn des Periphanes gegen sie. Nur die letzten 4 Verse sind etwas gezwängt, schief und dunkel ausgedrückt.

(Act IV. Scene I.) Hier nun kommen wir aber auf eine Scene, mit der wir auf keinen Fall in künstlerischer Hinsicht zufrieden sein können. Philippa kommt an. Sie und Periphanes erkennen sich. Sie klagt ihm den Verlust ihrer Tochter; er tröstet sie und sagt, er habe sie bereits, und schickt hinein, sie herausrufen zu lassen, damit sich Mutter und Tochter sehen sollen.

Hier ist die Wiedererkennung offenbar ganz falsch modificirt. Sie erscheint nämlich als gänzlich unerwartet, als ganz zufällig, und als ganz überraschend, wie wenn zwei Bekannte sich auf einmal unverhofft in einem Badeorte oder sonst wo wiederfinden; da doch 1) Periphanes absichtlich die Bekanntschaft unterhalten und seiner Tochter durch Epidicus Geschenke zugesandt, 2) die Tochter selbst, wie er meint, hat kaufen lassen, und bei sich im Hause hält, und 3) die Philippa ihn nicht etwa zufällig trifft, sondern aufgesucht hat. Endlich erkennen dergleichen Bekannte einander gewiss beim ersten Blicke. Die Sache musste also hier auf eine ganz andere Art dargestellt werden. Sicher steht, characteristisch betrachtet, der Kauf der Tochter mit diesem Empfange der Mutter und dieser mit jenem nicht in gehörigem harmonischen Verhältniss. Die Einschiebung der ersten Scene des zweiten Acts könnte aus dieser Ursache scheinbar etwas sehr Plausibles haben. Dann musste aber auch hier die Wiedererkennung nicht so ganz unerwartet erscheinen, und es musste auch hier, wie gesagt, nothwendig jener dort ausgesprochenen Absicht Erwähnung geschehen. In sofern Beides hier verfehlt ist, so können wir nicht umhin zu erklären, dass durch diese Zusammenstellung

sowohl der Kauf der Tochter nicht gehörig motivirt, als auch der Empfang der Mutter nicht gehörig modificirt erscheint. Mögen daher die zwischen inne liegenden Scenen zum Theil noch so glücklich gebildet, und auch die Wirkung beim Zuschauer noch so wohl berechnet sein, so zeigt sich doch hier in diesen beiden wichtigen Stücken ein auffallendes Uebersehen und eine Vernachlässigung des gehörigen Verhältnisses, wie es sich gewöhnlich, und fast immer, an irgend einem Orte der Darstellung bei untergeordneten Dichtertalenten findet, während der rechte Dichter gerade solchen Partieen oft seine ganz vorzügliche Sorgfalt widmet, und dergleichen Mängeln, sollten sie ihm auch im ersten Entwurf entschlüpft sein, gewiss später abhilft. Denn diese Harmonie des Ganzen ist eben dasjenige, was bei den Erzeugnissen grosser Dichter jenes Behagen und jene vollkommene Sicherheit im Gemüthe des Zuschauers oder des Lesers hervorbringt. Geringeren mangelt jene Kraft und Sammlung, wenn auch nicht überhaupt, doch gewiss an einer Ecke. Und so giebt die Natur schon selbst einem Jeden das Zeichen mit, woran man ihn erkennen kann. In so fern auch hier dies Zeichen nicht trügen dürfte, könnte man also diese ungenügende Beschaffenheit als einen sichern Fingerzeig betrachten, hier sei nicht der wahre Plautus, sondern eines jener Untertalente in Thätigkeit gewesen, die sich jederzeit im Geleit und Gefolge grösserer finden.

(Act IV. Scene II.) Die jetzt folgende Scene bewegt sich in der That in einem sehr komischen Elemente. Die Harfenistin kommt heraus. Philippa erkennt sie nicht als ihre Tochter an. Periphanes sieht sich abermals betrogen, jagt die Harfenistin wieder hinein, tröstet die Philippa und befiehlt ihr, auf diese Acht zu haben, und geht ab, um den Epidicus zu suchen und zu bestrafen. — Der Eindruck im Ganzen ist gewiss sehr ergötzlich. Es fehlt jedoch auch hier nicht an aufstossenden Einzelnheiten. So Vers 3 ist die Frage der Harfenistin: *Quam meam matrem?* in falscher Empfindung gehalten, indem dadurch eine befremdende Verwunderung über die unrechte Mutter ausgedrückt wird, während es dem Character des durchtriebenen Frauenzimmers, die von Epidicus in ihrer Rolle unterrichtet worden war und ja doch auch den Periphanes Vater genannt hatte, angemessener gewesen wäre, hier ebenfalls vielmehr komische Bereitwilligkeit zu zeigen, und auch die Philippa als Mutter zu empfangen. Und so sagt sie auch allerdings unten Vers 19: *Hanc quoque etiam, si me appellet filiam, matrem vocem.* — Unverständlich ist gewiss Vers 29, wo Philippa sagt: *Quid, si servo aliter visum est? non*

poteras novisse, obsecro? wo *si servo aliter visum est* wahrscheinlich heissen soll: *si servus erraverit.*

(Act V. Scene I.) Stratippocles tritt auf, ungeduldig, dass der Geldleiher mit den Gefangenen noch nicht kommt. Da sieht er Epidicus ganz schwermüthig herkommen. Epidicus hat nämlich den Periphanes und Apoecides Stricke kaufen sehen, um ihn zu binden. Stratippocles tröstet ihn. Indem kommt der Danista mit dem Mädchen. Stratippocles geht sogleich hinein, um das Geld zu holen. Während er drinnen ist, erkennt Epidicus, dass das Mädchen die wirkliche Tochter des Periphanes sei. Stratippocles kommt wieder heraus, dem Danista das Geld zu geben. Da begrüsst ihn das Mädchen als Schwester, und, nach einigem Verwundern muss er sie wohl als solche anerkennen. So nimmt er sie mit hinein, und Epidicus macht sich bereit, die Alten zu empfangen; geht jedoch auch erst noch hinein.

Auch hier kommen einige Sonderbarkeiten in Betrachtung. Vers 3 ist *senserunt* nicht hinlänglich, und würde bei Dingen passen, wo das Nichtmerken möglicher wäre, als bei so ungeheurem Betruge. — Ferner scheint Epidicus Vers 15 und 16 die Tochter schon zu erkennen, da dies doch hernach erst von Vers 28 an erfolgt. — Die beiden Verse 19, 20 sind völlig widersinnig. Denn hat Epidicus die Tochter erkannt, so fällt ja alle Befürchtung von selbst weg. Die Aeusserung ist also blos wegen der Metapher des Bemaltwerdens herbeigezogen, — ein unzulässiger Grund, wenn sie zum Ganzen nicht passt. Es giebt nur eine Ausrede, dass nämlich Epidicus sich verstellt, um den Stratippocles noch in Unwissenheit zu lassen. – Vers 26 ist die Aeusserung: *Sapienter venis* sehr sonderbar und unclassisch. — Vers 36 hat das *tace!* keinen Grund. — Vers 38 ist *occasionem* statt causam sehr ungewöhnlich. — Eben so Vers 44 und 45 *tacitus taceas* und *tace!* nicht am rechten Orte. — Vers 50 ist die nun alsbald folgende Behandlung des Mädchens als Schwester von Seiten des Stratippocles zu jähling. Besser wäre hier stilles Hineingehen. — Vers 53. Was nun der Thesprio noch soll, und in wie fern er dem Epidicus helfen soll, sieht man nicht ein. Da nun in der Sclussscene Thesprio nicht erscheint, und seine Erscheinung auch ganz überflüssig sein würde, so ist dies als ein Dichtungsfehler auf keine Weise zu beschönigen. Ueberdem giebt es ja, im Ernste genommen, für den Epidicus gar nichts zu fürchten mehr. — Auch ist (Vers 55) keinenfalls nöthig, dass Epidicus hinein geht, *ut accurentur advenientes hospites*, da dies wohl auch ohne ihn geschehen wird. — Vers 57, 58 enthalten eine Unverständlichkeit und beziehen sich auf etwas,

was man nicht kennt und was nicht dagewesen ist; — und so zeigt sich auf allen Schritten hier mangelhafte Umsicht.

(Act V. Scene II.) Periphanes und Apoecides kommen aus der Stadt, ganz ereifert über den Epidicus und seine listigen Streiche. Epidicus kommt mit hohem Muthe heraus und erklärt, dass er sich nun gar nicht fürchte. Er bietet sich ihnen freiwillig an, und verlangt, dass sie ihm die Hände binden. Periphanes wird ganz irre, und will nun nicht. Endlich thut er es doch. Bei dem nun angestellten Verhöre erklärt Epidicus, dass die Erstgekaufte allerdings des Periphanes Tochter sei, weil sie des Stratippocles Geliebte sei; das Geld für die zuletzt gekaufte habe er aber dem Stratippocles gegeben; und er verdiene dafür die Freiheit; Periphanes solle nur hinein gehen und sich selbst überzeugen. Periphanes thut es; und als er wieder herauskommt, findet er Alles gegründet, löset des Epidicus Fesseln und erklärt ihn in Freiheit. Schluss.

Selbst in dieser Schlussscene aber sind ähnliche Vorkommenheiten, wie in der vorigen, nicht zu unterdrücken. Erstlich ist vom Anfange herein von einem Suchen die Rede, bei dem Apoecides ganz ermattet worden zu sein klagt. Wen haben sie aber gesucht? Nach den deutlichen Worten des Scenenanfangs keinen Andern, als den Epidicus. Wen hätten sie aber suchen sollen und müssen? Antwort: Niemand anders, als die Tochter; und dass dieser das Suchen gelten musste, und nicht allein dem Epidicus, ja dass es jener auch wirklich gegolten hat, beweiset Vers 53, wo Apoecides klärlich sagt: *Quamne hodie per urbem uterque sumus defessi quaerere.* Den Epidicus brauchten sie übrigens gar nicht so begierig zu suchen, da er entweder ein fugitivus werden, oder sich schon selbst zu Hause einstellen musste. Es ist wohl klar, dass hierin ein Denkirrthum sichtbar wird. Epidicus konnte nur nebenher gesucht werden. Das Hauptsuchen betraf die Tochter, und dieses musste, wie Vers 53, so auch von Anfang erwähnt werden. — Vers 34 ist die Rede *Ni ergo matris filia est,* nichtssagend und soll sich auf IV, 2, 15 beziehen, wo der Witz eben so gut, wie hier fade ist. Denn dass jeder Mensch seine Mutter hat, ist bekannt, und man braucht deshalb nicht zu wetten. Dieser Witz ist also affectirt und nihili. — Vers 57 ist die Frage des Periphanes so wie das Geständniss des Epidicus ganz eitel und vergeblich. — Vers 40 die Construction mit *Quomodo* unclassisch. — Wie kann ferner Vers 45 Epidicus schon sagen: *Etiam inclamitor quasi servos?* Jedenfalls zu affectirt, voreilig und unmotivirt. — Auch des Periphanes Antwort: *Quom tu es liber, gaudeo,* die ironisch zu nehmen ist und die

Bedeutung hat: Ich gratulire dir, dass du frei bist (denn quum = quod in diesen Fällen) ist als Persiflage für die gereizte Stimmung des Periphanes viel zu gelind. — Endlich warum weigert sich Epidicus zuletzt, sich losbinden zu lassen? Dies hat ganz und gar keinen Sinn, so wenig als Vers 64 *Invitus do hanc veniam tibi etc.*

Und so kommen wir zu dem Resultate, dass auch Epidicus, gleich den Bacchides, die Arbeit oder Bearbeitung eines Dichters ist, der bei ganz hübschem Talente doch nicht die Umsicht bewährt, die man von einem guten Dichter überall erwarten kann. Wie ganz anders stellt sich Alles in den ächten Plautinen heraus, Aulularia, Asinaria, Casina, Amphitruo, Captiven, Rudens, Truculentus, und selbst in den kleinern, Cistellaria, Curculio? mit welcher Sicherheit und Gewiegtheit sind da überall in den ächten Partieen auch alle Nebensachen gearbeitet! Hier, obwohl nicht zu leugnen ist, dass unterschiedliche Scenen sich ganz hübsch ausnehmen, wird doch durch so vielfache Unvollkommenheiten in Scenen, die am wenigsten vernachlässigt werden durften, wenigstens für den ästhetischeren Blick, der Eindruck des Ganzen sehr gelähmt. Ohne Zweifel hat dennoch das Stück auf dem Theater sein gutes Glück gemacht, da das Unterhaltung suchende Publicum einen grossen Theil der Mängel wohl nicht bemerkte. Indessen ist in der That die Frage, ob nicht auch der Epidicus von kundigern Beurtheilern zu den Stücken gerechnet werden dürfte, von denen es im Prolog der Casina heisst: *Nam nunc novae quae prodeunt comoediae, etc.*

Merkwürdig, dass gerade diese zwei Pseudo-Plautinen in neuerer Zeit auch zwei Pseudo-Diorthoten gefunden haben, oder dass zwei Gelehrte, die beide von gleich falschen Grundsätzen ausgingen, sich gerade die Bacchides und den Epidicus zu ihren Probestücken wählten.

Menaechmi.

Auch in den Menaechmen thun sich Qualificationen auf, die uns wohl auf den Gedanken bringen könnten, dass das Stück so nicht vom Plautus herrühe.

Der Prolog, obgleich im Uebrigen nicht unzweckmässig, ist dennoch nicht vom Plautus; dies erhellt wohl deutlich aus gewissen poetischen Licenzen, die sich Plautus so nie genommen haben würde. Denn Vers 33 erscheint des Verses wegen die

Form *Epidamnium;* und Vers 37. ist *Syracusas* Jonicus a minori; um *Tārenti* Vers 36 und *āberravit* Vers 31 nicht zu erwähnen, da beide letzteren Sachen wohl mit andern wirklich plautinischen Licenzen vertheidigt werden könnten. — Der Context Vers 7—12 hat etwas Unbehülfliches in der Construction. — Vers 15 erscheint etwas läppisch, so wie Vers 23. — Vers 26 hat schlechten Scansionsfall. Auch Vers 44 ist die Verbindung durch die blosse Copula nicht gut. Vers 47, 48 ist eine überflüssige Wiederholung, die wenigstens anders, als durch *Ne mox erretis,* einzuleiten war. Vers 59 *Ei liberorum, nisi divitiae, nihil erat,* will nicht gut zusammen passen. Auch Vers 62 ist *Eumque heredem fecit, quum ipse obiit diem* entweder eine Lächerlichkeit, oder ein matter Witz. Denn da der Epidamnier doch nicht wissen konnte, dass er an dem Tage umkommen würde, so konnte er den Menaechmus nicht vorher zum Erben machen. Heisst aber *heredem fecit* nur: er hinterliess ihm sein Vermögen, so wäre dies eine ungeeignete Figur, da es der Hörer nothwendig im eigentlichen Sinne nehmen muss.

(Act I. Scene I.) Der Parasit tritt auf, um den Menaechmus zu besuchen, dessen grosse Gastfreundschaft er rühmt. — Die beiden ersten Verse wenigstens können nicht von Plautus sein, da sie sich der Form nach ganz in den Captiven I, 1, 1 finden, und ein guter Dichter keinenfalls zwei Stücke auf dieselbe Art beginnt. Doch dürften sie wohl auch in späterer Zeit hinzugefügt sein, so dass in früherer der Monolog mit Vers 3 begann. Gewiss aber ist es sehr merkwürdig, dass das Wort *capteivos* auch wirklich im dritten Verse vorkommt, und dass auch der ganze übrige Gang des Monologs derselbe ist, wie in jenem der Captiven. Denn erst ist vom Namen die Rede, dann wird eine parasitische Wahrheit vorgetragen, und endlich der patronus, zu dem der Parasit geht, gepriesen. Ja zum offenbaren Beweis, dass die ganze Form von dort entnommen sei, dient der 32. Vers, *Nunc ad eum inviso. Sed aperitur ostium,* der hier der vorletzte ist, während der vorletzte in dem Eingangsmonolog der Captiven *Nunc ad eum pergam. Sed aperitur ostium etc.* nur in einem Worte abweicht. — Wenn hier nicht eine offenbare Spur von Entlehnung erkannt werden soll, so weiss ich nicht, was man offenbare Spuren nennen will. In den Captiven aber hat dort Alles einen guten und richtigen Klang und Gang; hier nicht so wohl, wie es meist in Nachahmungen der Fall ist. Erstlich hängen die beiden ersteren Verse nicht wohl mit dem Folgenden zusammen; dann ist Vers 29 — 31 eine Construction, die nicht ganz wohl zu durchschauen ist, und sich vielleicht auf eine Anec-

dote bezieht, die wir nicht mehr wissen können. Genug dieser Menaechmenmonolog ist dem in den Captiven nachgebildet, und steht ihm nach an Werthe.

(Act I. Scene II.) Menaechmus hat sich drinnen mit seiner Frau gezankt, weil sie ihn fragte, wo er hin wollte. Er kommt zankend heraus, und erklärt, er wolle, gerade weil sie ihn so bewache, heute sich einen frohen Tag bei der Erotium machen. Er hat der Frau eine Palla weggenommen, die er der Erotium schenken will. Diese Palla hat er selbst unter seinem Pallium an. Peniculus macht sich an ihn, und Menaechmus erklärt ihm, dass sie beide bei Erotium schmausen wollen. Eben als Peniculus bei dieser anklopfen will, kommt sie selbst heraus.

Sicher ist Vers 34 und 35 eine lahme Stelle. Denn wie kann der Ganymedes, oder Adonisraub mit dem Raube dieser Palla verglichen werden? — Die Verse nach Vers 41 bis Vers 47 sind in Gedanken wie Ausdruck sicher verschoben, und Vers 42 passt sicher nicht in den Context. — Vers 50 ist ein matter Vergleich, und Vers 53 — 58 eine wenig Delicatesse verrathende Scene, die nur berechnet ist, durch Unschicklichkeit das Lachen zu erregen, das der Witz hervorbringen sollte. Wie denn überhaupt das ganze furtum mit der Palla ein lahmer Witz ist, der im Folgenden über die Gebühr ausgetunkt und ausgedrückt wird. Menaechmus hätte ja können, wenn er so reich war, wie Prolog Vers 67 ihn beschreibt, der Erotium eine neue Palla kaufen, ohne der Frau die ihrige wegzunehmen; abgerechnet, dass letzteres auch über alle Wahrscheinlichkeit nicht nur in der Sache, sondern auch in der Ausführung ist.

(Act I. Scene III.) Erotium kommt heraus. Menaechmus giebt ihr die Palla, und kündigt ihr an, dass er und Peniculus bei ihr speisen wollen. Dann gehen beide ab, und Erotium ruft den Koch heraus.

Hier ist Vers 3 das Perfect *jussi* wenigstens sehr befremdend. Der Ausdruck Vers 12 ist wiederum ganz undelicat; das Verlangen Vers 14, dass Menaechmus tanzen soll, läppisch und nichtsbedeutend; die Mythologie Vers 17 weit herbeigeholt.

(Act I. Scene IV.) Erotium giebt dem Koch Geld zum Einkaufen. Sie geht hinein, er ab.

(Act II. Scene I.) Des Menaechmus Zwillingsbruder, Sosicles (V. 9, 64.), der nachher ebenfalls Menaechmus genannt wurde, und auf der Reise ist, seinen Bruder auszukundschaften, tritt mit seinem Bedienten Messenio auf. Letzterer beschwert sich über die lange Reise. Menaechmus Sosicles erklärt, dass er nicht ablassen werde, bis er den Bruder finde. Messenio warnt

vor den Epidamniern, und deutet darauf hin, ihr Reisegeld werde nicht weit mehr reichen. Sosicles nimmt ihm den Mantelsack ab, damit er nicht etwas davon vergeude.

Die Frage Vers 5 ist sehr thöricht, da doch Messenio die Ursache des Reisens längst kennen muss; der Gedanke Vers 6 und der Vergleich sehr matt und unpassend. Denn 1) liegt Epidamnus auf keiner Insel, 2) kann man Einen, der alle Inseln befährt, nicht mit dem Meere vergleichen, das alle Inseln umgiebt. — Das Sprichwort Vers 22: *In scirpo nodum quaeris* passt nicht für diesen Fall. — Vers 24 die Redensart: *Dictum facessas doctum* ist, wenn sie so viel heissen soll, als: „mache keine gelehrten Witze!“ sehr ungewöhnlich, und wenn sie soviel heissen soll, als: „mache deine gelehrten Witze, aber hüte dich vor Züchtigungen“, sehr geschraubt ausgedrückt. — Die Bemerkung Vers 30, dass sie nicht eben viel mehr Geld übrig haben, ist hier sehr absichtlich eingestreut, indem damit in der Folge der Umstand in Verbindung steht, dass Sosicles sich die Palla und das Spinther der Erotium, das sie ihm aus Irrthum übergiebt, zu Nutze macht. Welch schlechtes und unästhetisches Motiv dies aber sei, liegt am Tage. Denn die richtige Komik, wenn sie nicht etwa Persönlichkeiten verfolgt, darf nicht solche offenbare Schlechtigkeiten als komisches Element für ihre Helden betrachten.

(Act II. Scene II.) Der Koch hat eingekauft, und kommt zurück. Er erblickt den Sosicles und hält ihn für den Menaechmus. Dieser und Messenio thun Alles, um ihm den Irrthum zu benehmen, aber umsonst. Er versichert Jenen, dass das Essen bald bereit sein werde, und räth ihm, sich nicht zu weit zu entfernen. So geht er hinein. — Diese Scene ist gut gestellt, und nichts Erhebliches dawider zu sagen.

(Act II. Scene III.) Erotium hat vom Koch gehört, dass Menaechmus vor dem Hause sei. Sie kommt heraus, um den Sosicles hinein zu nöthigen, weil sie ihn für Menaechmus hält. Beide, Sosicles und Messenio, suchen sie zu belehren. Sie bleibt dabei. Endlich beschliesst Sosicles, sich die Sache zu Nutze zu machen und mit hinein zu gehen. Da sagt sie ihm noch, sie wolle ihm hernach die Palla geben, um sie zum Phrygio zu schaffen, der etwas daran ändern solle, und Sosicles beschliesst alsbald, auch diese als gute Beute mit in den Kauf zu nehmen. So geht er und Erotium hinein, und Messenio mit dem Gepäck in den Gasthof.

In dieser, übrigens ganz hübsch eingerichteten Scene kommen doch verschiedene Punkte vor, die wir nur mit Wenigem

zu bemerken haben. Zuerst will ich anführen, dass Vers 36 der Ausdruck *rectius* in der Bedeutung von besser, passender, bequemer, vorkommt, wie es, ausser hier, nur in verdächtigen Plautinen, Bacch. I, 1, 13. II, 3, 80. Epid. IV, 1, 30. Merc. IV, 4, 62. erscheint; sonst aber nirgends. Dies ist, wie ich glaube, ein nicht unwichtiger Umstand, ja eine Wahrnehmung, die leicht zu dem Schlusse führen könnte, jene verdächtigen rühren sämmtlich aus einer Quelle her.

Merkwürdig auch kommt Vers 58 der *pellio* vor, hier zwar als Kürschner, und nicht als Eigenname, wie Bacch. II, 2, 37. Aber gewiss ist bei so dunkler Sache und bei so nur auf Muthmassen gegründeten Ansichten auch eine solche Spur nicht von der Hand zu weisen.

Die Reihenfolge der Regenten in Syracus die Erotium Vers 63—65 angiebt, hat ihre grosse Sonderbarkeit, da der Liparo nicht mit Andern stimmt.

Warum Vers 77 die Erotium nun gerade den Menaechmus mit dem Auftrage beschwert, die Palla zum Phrygio zu besorgen, da dies jeder Diener oder Dienerin verrichten konnte, dies würde man ganz und gar nicht einsehen können, wenn nicht daraus in der Folge für die Handlung eine Verflechtung entstände. Doch kann, dünkt mich, durch alles dieses die Unschicklichkeit, die hier begangen wird, nicht verwischt werden. Denn der Dienst, den hier Erotium vom Menaechmus verlangt, ist nicht der eines Herrn, sondern eines Sclaven.

Vers 83 und 84 ist Sache und Diction schlecht, doch finden vielleicht Interpolationen statt. Auch Vers 85 ist schlecht.

Die Redensart Vers 89 *si quid ego stulte fecero* ist auch Bacch. I, 1, 23 zu lesen, als neuer Beweis geistiger Verwandtschaft zwischen beiden Stücken. Und die Form der ersten Hälfte des Verses steht Epid. I, 2. 44.

Endlich ist auch Vers 92 der *lembus* vielleicht derselbe, den wir Bacch. 2, 3, 45. 47. 52. IV, 8, 34 gehabt haben, und der auch im Mercator I, 2, 84. II, 1, 35 wiederkehrt.

(Act III. Scene I.) Der Parasit hat auf dem Markte den Menaechmus verloren, und glaubt, dass derselbe sich ihm absichtlich entzogen hat, um ohne ihn zu essen. Er will hinein und zusehen, als Sosicles bekränzt, von der Erotium und vom Prandium herauskommt.

Die Constructionen Vers 8: *census capiant illico*, und Vers 14 *datum voluisse*, sind etwas sehr unverständlich ausgedrückt.

(Act III. Scene II.) Menaechmus Sosicles kommt mit der Palla von der Erotium heraus, und redet noch hineinwärts mit

ihr darüber. Peniculus redet ihn erbosst an, und macht ihm Vorwürfe. Menaechmus erkennt ihn nicht. Peniculus erklärt ihm, dass er die ganze Sache der Frau sagen will, und geht ab.

Hier muss es ein wenig auffallen, dass Peniculus Vers 4 sagt: *Pallam ad phrygionem fert*, da doch vorher in seiner Gegenwart nirgends vom *phrygio* die Rede gewesen ist. Freilich pflegte dergleichen wohl von niemand Anders, als dem *phrygio*, gemacht zu werden, und so könnte die Berechtigung dazu wohl in Vers 2 liegen. Dennoch klingt die Rede gerade so, als wäre Peniculus bei II, 3, 67—81 zugegen gewesen, und bezöge sich hier auf die dortige Beredung; — eine Verwechselung, wie wir sie wohl von einem Pseudoplautus erwarten dürfen.

Die Redensart Vers 23 *levior quam pluma* kehrt nur noch im Poenulus 3, 6, 17 wieder, welches ebenfalls ein untergeschobenes Stück ist.

(Act III. Scene III.) Die Magd der Erotium kommt heraus, und bringt dem Sosicles auch noch das Spinther, um es ebenfalls bessern zu lassen. Er nimmt es mit und geht, den Messenio aufzusuchen.

In dieser Scene bemerkt man nichts Auffallendes.

(Act IV. Scene I.) Die Frauen des Menaechmus und des Peniculus kommen aus dem Hause, im Begriff den Menaechmus aufzusuchen. Dieser kommt vom Markt daher. Sie stellen sich bei Seite.

(Act IV. Scene II.) Menaechmus tritt mit einem Canticum auf, worin er sich über das Clientenwesen beklagt, und dass ihn dies abgehalten habe zur Erotium zu gehen. Indem er zu ihr hinein will, treten seine Frau und Peniculus ihm entgegen, und expostuliren mit ihm. Er verspricht seiner Frau, ihr die Palla wieder zu schaffen. Die Frau droht, ihn anders nicht hinein zu lassen, und geht ab. Desgleichen Peniculus. Menaechmus geht ans Haus der Erotium und klopft an.

Der Eingang dieser Scene steht nicht ganz im Einklang mit dem Folgenden, oder das Folgende nicht mit ihm. Denn Menaechmus erklärt hier ganz offen, weshalb er nicht zum bestellten Prandium gekommen sei. Beide, das Weib wie der Parasit, müssen, nach Vers 42 sqq. zu schliessen, ihn verstanden haben. Wie kann nun Peniculus Vers 53 noch sagen: *At tu ne clam me comessis prandium?*

Die Abnutzung der *palla* Vers 51, 52 ist in der That etwas übertrieben.

Wie kann ferner Menaechmus Vers 61 fragen: *Quae istaec palla est?* Und wie kann er Vers 62 sqq. sagen: *Num quis ser-*

vorum deliquit? etc. Ebenso läppisch ist Vers 87: *Palla subrepta est mihi?* und die ganze Folge.

Vers 97 ist eine wörtliche Wiederholung von Vers 58. Wie kann aber Menaechmus mit Verstand hier schwören, was er Vers 98 versichert: *non dedisse.* — Man muss erkennen, dass das komische Element, das hier sich allerdings darbot, nur sehr ungenügend und allerdings nicht zum Besten benutzt wurde, dass vielmehr diese Scenerie aus der eigentlichen Sphäre nicht wenig an die Gemeinheit streift.

(Act IV. Scene III.) Erotium tritt heraus, und Menaechmus erbittet sich von ihr die Palla zurück, mit dem Versprechen, ihr eine bessere kaufen zu wollen. Sie erklärt ihm, dass sie sie ihm ja schon gegeben habe; und da Menaechmus darauf besteht, so geräth sie in Zorn, glaubt, er wolle sie betrügen, und kündigt ihm ihre Freundschaft auf. So geht sie hinein ab, und Menaechmus begiebt sich weg, um sich bei seinen Freunden Raths über diese Sache zu erholen.

Diese Scene ist ganz gut; nur ist die Aufkündigung etwas sehr kurz, nach so langer und fester Bekanntschaft. Die Redensart Vers 17: *vel etiam in oculos compingite* sehr ungewöhnlich und unverständlich.

(Act V. Scene I.) Sosicles kommt mit der Palla, um seinen Diener zu suchen. Die Frau des Menaechmus tritt aus ihrem Hause, um zu sehen, wenn ihr Mann kommt. Sie packt den Sosicles an, und macht ihm Vorwürfe. Sosicles weiset Alles zurück, und erkennt sie nicht. Da sendet sie Vers 36 einen Diener ab, um ihren Vater herbei zu holen, der auch Vers 47 ankommt. Sosicles erklärt, dass er ihn nicht kenne.

Sosicles hatte II, 3, 86 dem Messenio befohlen, die übrigen Diener sammt dem Gepäck in den Gasthof zu bringen, und dann ihm entgegen zu kommen und ihn abzuholen; und III, 3, 33 geht er ab, um ihn aufzusuchen. Nothwendig musste er zu diesem Ende in den Gasthof gehen. Und wenn er auch dort den Messenio nicht fand, so musste er doch die Palla dort lassen, die er hier ganz ohne allen trifftigen Grund wieder mit sich bringt.

Der Ausdruck *ornatus*, von einer Sache, die man mit sich trägt, ist aus Rud. II, 4, 15. 16 entlehnt, und scheint hier weniger passend. Denn angezogen hat Sosicles die Palla doch nicht.

Die etwas affectirte Gelehrsamkeit in der Mythologie Vers 14—18 und die in Vers 45 und 48 erinnert ganz an die ähnliche in den Bacchides.

Die Redensart Vers 42 ist aus Amph. 4, 1, 11. Endlich

ist es eine grosse Thorheit, 1) dass Sosicles überhaupt hier in die Nähe kommt, wo er doch weiss, dass Erotium wohnt, 2) dass er noch dazu die Palla mitbringt, und 3) dass er hier so gutwillig stehen bleibt und den Alten abwartet, da es ihm ja völlig frei steht, zu gehen, wohin es ihm beliebt.

(Act V. Scene II.) Der Vater der Frau kommt herbei, um zu sehen, was es gebe. Die Frau beschwert sich über ihres Mannes Betragen. Der Alte entschuldigt diesen erst und tadelt die Tochter. Dann redet er den Menaechmus selbst an, und fragt ihn, was es gegeben habe. Sosicles erklärt ihm, dass er ihn nicht kenne, und die Frau nicht, und das Haus nicht, und dass er nichts von alledem gethan habe, wessen die Frau ihn beschuldige. Da glaubt die Frau Zeichen der Verrücktheit an ihm zu bemerken, und der Alte ebenfalls. Als Sosicles dies bemerkt, beschliesst er alsbald, sich wirklich verrückt zu stellen, um sie von sich zurück zu schrecken. Er thut, als wenn ihm Apollo geböte, Beiden etwas Uebles anzuthun. Die Frau entflieht, und der Alte geht ab, um einen Arzt herbei zu holen. Menaechmus ebenfalls ab nach dem Schiffe, indem er die Zuschauer bittet, ihn nicht zu verrathen, wohin er entwichen sei.

Wir bemerken zuerst, dass in dieser Scene dem Dichter wahrscheinlich die Scene in den Captiven III, 4, wo Tyndarus den Aristophontes als wahnsinnig betrachtet wissen möchte, und die gewiss bei jeder Aufführung grosse Wirkung hervorbrachte, als ideelles Muster vorgeschwebt haben mag. Eine ähnliche kommt auch im Mercator vor.

Das Eingangs-Canticum ist, ethisch betrachtet, ganz gut gehalten. Nur die ersten neun Verse sind zum Theil schlecht versificirt und vielleicht untergeschoben, da die Scene sehr wohl mit den Worten Vers 10 anfangen kann: *Quidnam hoc sit negotii etc.* d. h. Was soll ich davon denken, dass etc. Da diese Form im Plautus häufig erscheint.

Die Replik des Alten Vers 39 und 40: *Sane sapit etc.* ist offenbar etwas zu stark, und gegen alle Vernunft und Natur.

Der Gedanke der Frau, dass Menaechmus wahnsinnig sei, Vers 76 kommt zu plötzlich, und sollte erst noch etwas anders eingeleitet werden. Uebrigens vergleiche man dazu Captiven.

Ebenso plötzlich die Entschliessung des Menaechmus, sich wirklich wahnsinnig zu stellen, Vers 81 etc.

Nachdem Menaechmus gar nicht unpassend sich als Bacchanten gestellt und den Bromius angerufen, fingirt er nun Vers 88, und ebenso Vers 97 und 109 und 115 auf einmal, dass ihm nicht Bacchus, sondern Apollo die Befehle ertheile.

Diese Mythologieen, so wie die Vers 101, scheinen ziemlich deutlich denselben gelehrten Verfasser zu verrathen, der in den Bacchides und Epidicus ähnliche Gelehrsamkeit anbrachte.

Vers 89 droht Menaechmus mit brennenden Fackeln, und Vers 105 mit einem zweischneidigen Beile, ohne Beides zu haben. Dennoch fürchten sich der Alte und die Frau wirklich davor.

Das Besteigen des Wagens Vers 109 etc. erscheint als reiner Unverstand und Unsinn.

Vers 117 und 118 fingirt Sosicles, als risse ihn Jemand vom Wagen mit Gewalt herab, und fällt wahrscheinlich hin, wie von einem Dämon niedergerissen. Dies durfte er aber doch nicht wagen, da ihn so die Leute des Alten oder seiner Frau leicht ergreifen konnten. Auch hat Vers 118 einen nichtssagenden und fast läppischen Sinn.

Der Alte hatte erst Vers 92 den ganz vernünftigen Gedanken, die Diener, die doch gewiss nicht weit entfernt waren, herbei zu holen, dass sie den Menaechmus ins Haus bringen sollten. Dann war es Zeit, den Arzt rufen zu lassen. Anstatt dessen lässt er Vers 122 den Menaechmus ganz ruhig liegen, ohne ihm auch nur Jemand zur Aufsicht beizugeben, und geht ab, um den Arzt selbst zu rufen. Man sieht wohl deutlich an diesem Allen, dass es der Poësie hier an einem festen und sichern Gang und harmonischen Baue gänzlich gebricht.

(Act V. Scene III.) Dieser Monolog ist so ganz verkehrt eingeschoben und abgefasst, dass seine Ungehörigkeit wohl jedem vernünftigen Leser in die Augen springt. Der Alte war fortgegegangen, um den Arzt zu holen, und bringt diesen auch in der folgenden Scene Vers 4 herbei geführt. Hier ist fingirt, als sässe der Alte da und erwartete den Arzt. Dann sagt er, derselbe komme endlich, und sage ihm, was er für Curen vorgehabt. Endlich im letzten Verse heisst es: *Atque eccum incedit etc.* Alles offenbar Nonsens, von dem man nicht einsieht, wie er daher gekommen ist. Sicher aber ist er ein Beweis, von welchen Händen oft die Komödien der Alten interpolirt worden sind. Rühre dieser Monolog nun aus dem griechischen Originale, oder einer römischen Feder, so ist er in beiden Fällen ein Beweis, welchen Einfluss nicht selten der Gott Stupor auf Theater überhaupt und dramatische Producte insbesondere gehabt habe. Es ist ein entsetzlicher Beweis von der Stupidität der Theaterdirigenten zu gewissen Zeiten, dass solche Scenen haben dürfen eingeschoben werden. Es war eine Schmach, wenn sie wirklich gegeben und gar belacht wurden; und eine Schmach wäre es, wenn neuere

Leser nicht alsbald eine so grosse Verkehrtheit beim ersten Anblick merken sollten.

(Act V. Scene IV.) Der Alte bringt den Arzt herbei, und Letzterer spricht mit ihm über die Krankheit des Menaechmus. Er verspricht ihm, denselben nach aller Möglichkeit curiren zu wollen.

Offenbar wird in dieser und der folgenden Scene den Aerzten absichtlich zu nahe getreten. Der Arzt fragt erst, was es für eine Krankheit sein möge. Der Alte antwortet, das wolle er erst von ihm erfahren. Er wünsche nur, dass er den Patienten curiren möge. Der Arzt verspricht es, mit den Worten: *Perfacile id quidem est,* und deutet an, dass er ihn gehörig mitnehmen wolle. Dies ist allerdings etwas komisch, und man sieht, dass die ärztliche Kunst schon in jenen Zeiten ein Gegenstand solcher satyrischen Aeusserungen war.

(Act V. Scene V.) Menaechmus, der früher, seine Freunde zu consuliren, weggegangen war, kommt wieder und beklagt sich über den Parasiten und über Erotium. Der Arzt redet ihn an, und fragt ihn verschiedene Punkte. Menaechmus lässt ihn abfahren, und erwidert ihm impertinent. Seine Antworten und Reden bestärken Beide in der Meinung, dass er irre rede. Der Arzt macht den Vorschlag, der Alte soll Leute holen und ihn in seine, des Arztes, Behausung bringen lassen; er selbst wolle nach Hause gehen, um Alles zur Cur zurecht zu machen. So gehen Beide ab. Menaechmus aber bleibt da; er weiss nicht, was er denken soll, dass ihn die Beiden für verrückt gehalten haben, da er doch ganz bei Sinnen sei. Er weiss nicht, wo er hin soll, da ihn Erotium nicht zu sich, und die Frau nicht ins Haus lässt. Er beschliesst aber doch da zu bleiben, weil er hofft, dass er noch ins Haus gelassen werden wird.

Vers 23 erscheint eine zwar spasshafte, aber hier zum Zusammenhange ganz unpassende Aeusserung des Alten über die ärztliche Kunst: *Alia occidis fabula,* die noch dazu etwas dunkel und unzweideutig ist. Denn man weiss nicht, ob das *occidis* soll heissen: *occidis me,* d. h. *odiosus mihi es,* du langweilst mich, oder ob es heisst: *occidis illum,* d. h. du drohst, ihn umzubringen etc.

In Vers 38—42 erwidert Menaechmus dem Alten, nicht als seinem Schwiegervater, als den er ihn doch erkennen muss, sondern als einem steinfremden Menschen, gegen den man sich überhaupt vertheidigt. Eine Erwähnung des verwandtschaftlichen Verhältnisses war hier gewiss unerlässlich.

Auch hier ist es wieder thöricht, dass sie den Menaechmus

beide im Stiche lassen, thöricht, dass Menaechmus auf dem Platze bleibt, da er doch merken musste, was sie vorhaben, thöricht, dass er nicht ernsthafte Anstalten macht, in sein eigenes Haus zu gelangen. Denn das Haus war sein, und er war der Besitzer, nicht die Frau. Dies Alles sind Unwahrscheinlichkeiten, die man auf keine Weise umgehen oder ignoriren kann.

(Act V. Scene VI.) Messenio, der Ende II, 3, in den Gasthof abgegangen war, kommt jetzt, um seinen Herrn von der Erotium abzuholen, und macht ein grosses Geschwätz über die Pünktlichkeit im Vollzug der Befehle des Herrn. Man sieht leicht, wie ganz abgeschmackt Alles, da er jedenfalls viel zu spät kommt. Denn Sosicles geht schon III, 2 von der Erotium weg. Dennoch sagt hier Messenio: *Postquam in tabernam vasa et servos collocavi, ut jusserat, venio advorsum*, als wenn nicht zwei volle Acte dazwischen vergangen wären. Wenn diese grosse Versäumniss auch die Zuschauer nicht gemerkt haben, so durfte sie doch der Dichter so nicht hinunterschlucken. Und wenn er das lange Aussenbleiben auch nicht entschuldigte, so durfte er doch den Messenio nicht so über die dienstliche Pünktlichkeit predigen lassen, da dies nothwendig hier als Satyre erscheinen musste.

Das Lächerlichste aber ist dabei, dass während des ganzen Monologs Freund Menaechmus auf der Scene sitzt, ohne dass ihn Messenio irgend erkennt, obschon er seinem Herrn in Allem ganz ähnlich ist.

Dieses Machwerk ist offenbar eine Nachbildung von

(Act V. Scene VII.) Der Alte bringt die Lorarier herbei, und befiehlt ihnen, den Menaechmus zu ergreifen und zum Arzt zu bringen, und geht ebendahin ab. Die Lorarier ergreifen den Menaechmus. Menaechmus schreit um Hülfe. Messenio springt hinzu und beide verjagen die Lorarier. Menaechmus dankt dem Messenio. Dieser verlangt zum Lohne die Freiheit. Menaechmus sagt, er sei ja nicht sein Herr. Messenio besteht jedoch darauf, und Menaechmus hat nichts dawider. Messenio sagt, er wolle in den Gasthof, um das Gepäck zu holen, und geht ab. Menaechmus wundert sich über ihn und seinen Beistand. Dann geht er hinein zur Erotium, um sie doch noch zur Zurückgabe der Palla zu bewegen.

Hier ist zuvörderst auffallend, dass der Alte, nachdem er den Larariern die Befehle ertheilt, alsbald abgeht, da er doch hier unstreitig nöthiger war, als beim Arzt, wo er hingeht. Freilich aber würde es wenig gepasst haben, wenn er zugegen gewesen wäre, da seine Lorarier die Flucht ergriffen.

Ferner ist es höchst widersinnig, dass bei dem grossen Lärm, der doch entstehen musste, die eigenen Leute des Menaechmus, vor dessen Hause die Scene doch vorgeht, so wenig als die Frau etwas merken, oder in Thätigkeit kommen.

Die Einrede des andern Sclaven Vers 44 und seine Gratulation ist sehr befremdend und unerwartet.

Endlich kommt es sehr verkehrt heraus, dass am Schlusse Menaechmus doch noch zur Erotium hinein geht, was er ja schon am Schlusse der 5. Scene hätte thun können und sollen.

(Act V. Scene VIII.) Messenio hat die Sachen geholt und unterweges seinen wirklichen Herrn getroffen, mit dem er wegen der Freiheit expostulirt, und der von der eben vorgegangenen Scene nichts wissen will.

(Act V. Scene IX.) Menaechmus hat nochmals die Palla von der Erotium zurückverlangt, und sie nebst dem andern Frauenzimmer hat ihm nochmals versichert, er habe sie schon geholt. Er kommt darüber mit ihnen noch zankend aus dem Hause heraus. Da erblickt ihn Messenio, und erkennt alsbald die ungeheuere Aehnlichkeit zwischen ihm und seinem Herrn. Genug, die beiden Brüder erkennen sich endlich als Brüder, Messenio wird frei, und Menaechmus entschliesst sich, Haus und Hof und auch die Frau sub hasta zu verauctioniren, und mit seinem Bruder nach Syracus zu ziehen.

Die Diction Vers 1 *Si voltis per oculos jurare* enthält etwas Nichtssagendes und ist sehr ungewöhnlich und affectirt.

Vers 10 ist es sehr der Wahrscheinlichkeit zuwider, dass Menaechmus, nachdem er seinen Namen gesagt, auch noch hinzugefügt: *Siculus sum Syracusanus.* Freilich ist es zum Folgenden passend; dadurch wird aber doch hier das Ungeeignete nicht geeigneter.

Vers 11. Als Menaechmus gesagt hat, er heisse Menaechmus und sei aus Syracus, wird Messenio gänzlich irre, und hält nun den Menaechmus für seinen Herrn, so dass ihn Sosicles Vers 15 an den Gang vom Schiffe erinnern muss; worauf denn Messenio sich wieder zurecht findet. Hierbei ist aber befremdend, wie Messenio Vers 13 und 14 sagen kann: *huic etiam exhibui negotium. Quaeso, ignoscas, si quid stulte dixi atque imprudens tibi*, da so etwas gar nicht vorgekommen ist.

Vers 20. Hier ist es nun ebenfalls gegen alle Wahrscheinlichkeit, dass Sosicles noch erst lange fragt: *Tu es Menaechmus? Tun' meo patre es prognatus?* gleich als wolle er es, aus einer gewissen Rechthaberei oder Eifersucht auf sein Recht, nicht zugeben. Er ist ja doch seit 6 Jahren auf der Reise, um seinen

Bruder zu suchen, und er weiss ja doch, dass beide sich einander so ganz ähnlich sehen müssen. Es ist also äusserst schleppend und unnatürlich, dass hier erst so ein langer Zwiespalt entsteht, ehe die Erkennung geschieht.

Auch ist es sehr merkwürdig, dass diese Erkennung hier durch Messenio vermittelt wird, da die Brüder, wenn sie nicht ganz auf den Kopf gefallen waren, sich nun wohl von selbst erkennen mussten. Allein Messenio musste freilich die Sache machen, damit eine Freilassung vorgehen konnte.

Vers 42 enthält eine ganz abgeschmackte Erklärung der Bereitwilligkeit von Seiten des Menaechmus, die nun nochmals auf die grossen Verdienste des Messenio um ihn aufmerksam machen und sie in das allergrösste Licht stellen soll, einzig und vorzüglich zur Einleitung auf dessen Freilassung. Denn dergleichen Freilassungen scheinen für eine gewisse Classe von Komödienschreibern eine ganz vorzügliche Wichtigkeit gehabt zu haben.

Die Aeusserung des Menaechmus Vers 45: *Mira memoras*, ist ohne Zweifel sehr ungeschickt. Ebenso Vers 47.

Vers 88 ist ein ganz müssiger Vers, und hier wenigstens ganz ohne Erfolg. Ein Erfolg war aber hier ganz nothwendig, wenn der Vers einen Zweck haben sollte.

Und so sehen wir denn überall, dass das Stück durchaus viele Schwachheiten hat. Wer diese nun noch verkennen wollte, würde in der That wenig Urtheil, Scharfsinn und Geschmack verrathen. Es müsste uns lieb sein, auch in den Menaechmen ein echt Plautinisches Stück erkennen zu können. Allein die Mängel sind zu bedeutend, und das Verbrechen zu gross, ein so mangelhaftes Product auf einen solchen Namen schreiben zu wollen. Sühnen wir also den Schatten des Dichters durch die einfache Handlung, dass wir ihm dieses übrigens allerdings nicht ganz unerquickliche Drama absprechen. Dabei wollen wir nicht behaupten, dass es ein gar spätes Product sei. Vielmehr verräth die ganze Sprache sein hohes Alter. Es kann sogar aus der Zeit des Plautus selbst stammen, da nichts darin vorkommt, was dem widerspräche. Doch wäre ich immer geneigter, es auf jene Zeit zu schreiben, von der der Prolog zur Casina sagt: *Nam nunc novae quae prodeunt comoediae, multo sunt nequiores, quam numi novi.*

Was die ganze Idee betrifft, so darf man nicht verschweigen, dass in der ganz vollständigen Aehnlichkeit der beiden Brüder, wie sie der Dichter hier annimmt, eine grosse Unwahrscheinlichkeit liegt. Und waren sie auch einander in allen Stücken am Körper so ähnlich, so ist es doch nicht wahrscheinlich, dass

sie sich nicht in der Kleidung sollten wenigstens etwas unterschieden haben. Die beiden ähnlichen Paare im Amphitruo sind ganz anderer Natur. Dort ist die vollkommene Aehnlichkeit eine Zauberei, ein Götterwerk; da ist Alles vernünftig. Hier sind der Unwahrscheinlichkeiten zu viele, wiewohl noch immer unscheinbar genug, als dass sie ein mittelmässiger Dichter nicht hätte übersehen, und ein unkritisches Publicum nicht hätte hinunterschlucken können. Und so hat denn die Welt bis auf diesen Tag die Menaechmen als ein echtes Plautinisches Stück betrachtet, wie sie in so vielen sich geirrt hat und fortdauernd irrt, und ich weiss nicht, ob ich mir einen Dank verdiene, wenn ich ihr diesen Irrthum zu benehmen suche. Die Menaechmen haben übrigens auch neuern Dichtern Stoff zu ähnlichen Spielen gegeben, wie z. B. Shakespeare.

Ich bemerke nur noch, dass das hier so abgebrauchte Motiv der Palla wohl seinen historischen Grund in der Schlussscene der Asinaria haben könnte, wo Vers 35 Demaenetus der Philenium ebenfalls eine dergleichen verspricht; m. s. Vers 80 und 89 ebendaselbst.

Ich kann nicht umhin, eine Hypothese zu äussern, die bei der wiederholten und durchdringenden Musterung dieser Stücke für mich und mein Gefühl einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit erlangt hat; es ist die Vermuthung, dass alle die drei Komödien, die wir bisher als verdächtig bezeichneten, Bacchides, Epidicus und Menaechmen, in der uns überlieferten Gestalt von einem und demselben Theaterdichter herrühren. Was die beiden erstern betrifft, so haben wir bei deren Beurtheilung einige auffallende Punkte angegeben, die darauf hinleiten konnten. Aber auch die Menaechmen zeigen ganz das gleiche Gemächt, gleiche Versification, Diction, Gelehrsamkeit, gleiche Fehler, und noch andere Aehnlichkeiten, z. B. in Hinsicht der Theilung des Interesses unter mehrere Personen, dass wir in der That in allen dreien denselben Typus wiederfinden. Sollen wir dieser Vermuthung noch eine zweite hinzufügen, so wäre es die, dass der Verfasser dem Sclavenstande angehörte und selbst Schauspieler war, glückliches Talent in der Versification besass, und sich auf den theatralischen Effect gut verstand; dass es ihm aber an der nöthigen Kraft und Bildung mangelte, die Composition in allen ihren Theilen gehörig zu beherrschen und einzurichten. Nur so kann man sich das viele Schiefe psychologisch erklären, das in allen drei Stücken auf gleiche Art bemerkbar ist.

Mercator.

Dass auch der Mercator in seiner uns überlieferten Gestalt keine reine Plautine sein könne, ist auf allen Schritten zu ersehen, und würde nur ein sehr unerfahrener Plautusleser in Abrede zu stellen versuchen können. Unter welcher Modification aber seine Unechtheit zu begreifen sei, wird am Besten erhellen, wenn wir seine organische Beschaffenheit Schritt vor Schritt verfolgen werden. Vorläufig und im Allgemeinen nur soviel, dass die meisten seiner vorzüglichern Motive aus andern Stücken entlehnt, dass ebenfalls ganze Redeformen offenbar aus andern entnommen, dass spätere Formen ziemlich deutlich sichtbar werden, dass sowohl in Sache als Diction sich völlige Unpassendheiten nur zu sichtlich darin aufthun.

Die Geschichte ist kürzlich diese. Ein Atheniensischer Jüngling Charinus, der ein lockeres Leben führte, wurde von seinem Vater bewogen, eine Handelsfahrt zu unternehmen und schiffte nach Rhodus mit Waaren. Nachdem er dort grossen Gewinn gemacht, verliebt er sich bei einem seiner Bekannten in ein Mädchen, kauft sie ihm ab, und nimmt sie mit sich nach Athen. Hier erblickt sie im Hafen sein Vater Demipho und verliebt sich ebenfalls alsbald in sie. Er befiehlt dem Sohne, sie verkaufen zu lassen, weil sie nicht ins Haus passe, und lässt sie unter der Hand von einem Freunde Lysimachus kaufen, der sie auch in sein Haus abführen muss, und darüber mit seiner Frau in Hader kommt. Charinus, der nicht weiss, wo seine Geliebte hin ist, will in Verzweiflung Stadt und Land meiden, als sein Freund Eutychus (Sohn des Lysimachus) die ganze Sache entdeckt, ihn zurückhält, und nebst dem Lysimachus zum Schlusse dem alten Demipho den Text lies't. — Man sieht augenblicklich, welche grosse Aehnlichkeit die ganze Sache schon in der Anlage mit der Casina hat.

Den Prolog hält Charinus selbst, der gestern erst gelandet ist, und sowohl die Pasicompsa als seinen Diener Acanthio beim Schiffe gelassen hat.

Dieser Prolog ist offenbar nicht vom Plautus. Denn 1) enthält er mehrfache ganz schlechte Verse, wie z. B. Vers 4, 6, 17, 31, 84, 88, 91, 105; 2) Vers 10 ist der Genitiv *Accii* dreisylbig, was im Plautus nie oder nur höchst selten geschieht; 3) die *ephebi* Vers 40 und 61 sind sehr verdächtig, und scheinen sogar dem Terenz entnommen; 4) die ganze Gestaltung des Vortrags hat keine rechte Harmonie und kein komisches Element.

Sehr lächerlich ist Vers 9 unmittelbar auf Vers 8 angereiht. — Hierauf will nun Charinus Vers 14 die Geschichte seiner Liebschaft mit der Pasicompsa erzählen, und macht die Bemerkung, es sei sonderbar, dass er dies selber und in seiner eigenen Rolle thue. Nun beschreibt er Vers 18 — 30 alle Uebel, die aus der zu grossen Liebe folgen und die gar nicht hierher gehören; so auch Vers 31 das *multiloquium* und *pauciloquium*, die eben so wenig passen. Endlich sagt er Vers 39, er wolle nun auf die Sache kommen, nämlich auf seine Liebe mit der Pasicompsa. Anstatt deren schildert er aber Vers 40 — 78 seine früheren Begebenheiten in Athen sehr umständlich; dann Vers 79 — 96 seine Handelsreise nach Rhodus, und endlich Vers 96 — 105 ganz kurz seine Geschichte mit Pasicompsa. Man sieht offenbar, dass hier im Vortrage keine rechte Ordnung und Gestaltung obwaltet.

Am Schlusse sieht er den Acanthio gelaufen kommen, und wartet ab, was er bringe.

(Act I. Scene II.) Acanthio kommt herbei, und meldet, nach langen Präliminarien, dass Demipho, des Charinus Vater, auf dem Schiffe die Pasicompsa gesehen und ihn um sie gefragt habe. Charinus ist deshalb ausserordentlich beunruhigt, da er fürchtet, Demipho werde nicht glauben, er habe sie nur gekauft, um sie seiner Mutter zur Magd zu geben. Er will alsbald wieder zum Schiffe eilen. Da räth ihm Acanthio, einen andern Weg einzuschlagen, um dem Alten nicht zu begegnen. Er sei eben deswegen hergeeilt, um ihm diese Nachricht und diesen Rath zu ertheilen.

In dieser ganzen Sache zeigt sich eine grosse Thorheit. Es musste doch nothwendig vermuthet werden, dass Demipho auf das Schiff kommen werde, um die Sachen zu besehen. So musste er doch also auch offenbar die Pasicompsa zu sehen bekommen. — Ferner will Charinus sie als Magd seiner Mutter einführen; um so mehr musste sie also auch Demipho zu sehen bekommen. Wollte er aber ernstlich, dass sie Demipho gar nicht sehen sollte, wie er im Prolog Vers 106 zu erkennen zu geben scheint, und war ihm an ihrer Verheimlichung so viel gelegen, so hatte er ja seit gestern wohl hinlänglich Zeit gehabt, sie irgendwo unterzubringen. Dass hier nicht Alles gehörig zurecht gesetzt sei, liegt wohl klar zu Tage.

Vers 10 ist die Redensart *exquirere sibi cursuram* ganz unverständlich und fremd.

Auch der folgende Vers hat verkehrten Ausdruck und dunklen Sinn, *quam maxime* steht wohl nie statt *quam magis*.

So ist auch Vers 15 *animam nequeo vortere* eine ganz ungewöhnliche Redensart.

Vers 22, nachdem nun Charinus sich zu erkennen gegeben hat, war der Zusatz des Acanthio: *Nusquam est disciplina ignavior,* völlig müssig. Im folgenden Verse aber musste nothwendig erst eine Art von Bewillkommung vorausgehen, ehe der Gegenstand erfolgen durfte.

Vers 32 erscheint *picem* mit langem i, das wenigstens Most. 3, 2, 143 und sonst überall kurz ist. Dies ist entweder ein wirklicher Prosode oder poetische Licenz; in jenem Fall gewiss kein Beweis der Aechtheit. — Die Witze und Aeusserungen Vers 33 — 35 sind sehr fad und unerquicklich.

Diese ganze Darstellung bis daher ist eine offenbare Nachahmung von Curculio II, 3, 1 — 48. Doch um wie viel besser hierin das Musterbild!

Die Vers 53 genannten Uebel passen nur zum Theil, zum Theil aber gar nicht, *inopiam* scheint ebenfalls aus Curc. 2, 3, 55 entnommen.

Der Schluss des Verses 55 *ego taceo* ist ganz unrhythmisch.

Vers 57. *Dissolve jam me,* soll dasselbe sein, was Amph. V. 1, 48. *absolvito hinc me extemplo.* Man sieht aber wohl, dass es eine ganz verdrehte Nachahmung davon ist.

Auch Vers 63 hat *Equidem credidi* Unstatthaftes.

Vers 84 kommt der bekannte *lembus* wieder, der ausser den bekannten Stellen in den Bacchides und Menaechmen, nur hier und unten II, 1, 35 erscheint, sonst nirgends.

Von Vers 92 an kommt völlige Verwirrung. Hier versichert Acanthio, der Alte habe es allerdings geglaubt, dass Pasicompsa zur Magd für die Mutter des Charinus bestimmt sei. Dasselbe versichert er auch Vers 102 und 106 und 107 nachdrücklichst. Da nun hierin die hauptsächlichste Bedenklichkeit des Charinus bestanden hatte, so musste er ja nun doch wenigstens ziemlich beruhigt sein, und man kann nun eigentlich gar nicht absehen, was die erschreckliche Aengstlichkeit in der ganzen Scene, und das wiederholte *Periimus!* und *perii!* solle, da im Ganzen noch gar keine declarirte Gefahr vorhanden ist.

Nun hat freilich Acanthio Vers 93 auch hinzugesetzt: *Quin scelestus subigitare occepit,* d. h. *attrectare, blandiri etc.* Sollte jedoch dies die grosse Unruhe motiviren, so musste dieser Punkt theils vom Acanthio noch weiter dilatirt, theils vom Charinus noch mehr, als hier geschieht, festgehalten werden. Statt dessen kommt aber Letzterer immer wieder auf die Furcht zurück, Demipho werde nicht glauben, die Pasicompsa solle nur die Magd seiner

Frau werden. Und Acanthio versichert ihm abermals, ja, ja, er habe es allerdings geglaubt. Dennoch geht das Lamentiren immer wieder fort. — Gewiss, wer hier nicht Stümpereien und Unstatthaftigkeiten gewahrt, gewahrt sie nirgends, und ist mit Allem zufrieden, wenn es nur in Versen abgefasst ist

(Act II. Scene I.) Demipho kommt vom Hafen und erzählt seinen Traum von vergangener Nacht. Ihm habe geträumt, er hätte eine schöne Ziege gekauft. Diese hätte er, um sie nicht mit seiner alten Ziege zu Hause zusammen zu bringen, einem Affen zur Bewahrung gegeben. Der Affe habe später geklagt, die Ziege habe die Mitgift seiner (des Affen) Frau gefressen; er solle sie wieder wegnehmen, oder er wolle sie zu seiner (des Demipho) Frau führen. Indem er (Demipho) darüber in Sorgen gewesen sei, sei ein Bock gekommen, und habe ihm gesagt, er hätte die Ziege von dem Affen weggeholt; und dabei hätte der Bock den Demipho ausgelacht. Darüber sei er (Demipho) nun in Sorgen. Er glaube, die Ziege bedeute niemand Anders, als die Pasicompsa, die er auf dem Schiffe gesehen, und in die er sich sterblich verliebt habe. Wer aber der Affe und Bock sein sollten, wisse er nicht. Indem sieht er den Lysimachus aus dem Hause heraustreten, und wartet ihn ab.

Die ganze Sache ist eine Nachahmung von Rud. III. I., wo sowohl die drei ersten Verse wörtlich zu Anfang zu lesen sind, als auch derselbe Affe, der hier erscheint, vorkommt. Doch ist im Rudens der Traum des Daemones weit kürzer abgemacht, und erscheint origineller und passender, auch traumhafter und wahrer. Hier ist schon das *post haud multo* Vers 10 unwahrscheinlich, da solche Zeitabstände im Traum nicht leicht vorkommen. Denn das *postibi* Vers 8 im Rudens, dem dies nachgeahmt ist, bedeutet einfach s. v. a. *postea.* Ferner ist die *dos uxoris simiae* nicht verständlich, da man nicht absieht, was es sein solle, obschon es Demipho im Folgenden als etwas Bestimmtes, als eine bestimmte Quantität, betrachtet.

Vers 30 scheint es, als sei Demipho aus anderer Absicht in den Hafen gegangen, und habe dabei das Schiff des Sohnes ganz zufällig gesehen. (Die Redensart: *atque ego conspicor navem ex Rhodo* ist offenbar das *atque ego lembum conspicor* in Bacch. II. 3, 45.) Dies zufällige Erblicken ist aber ganz gegen alle Wahrscheinlichkeit, da es weit wahrscheinlicher ist, dass Demipho lediglich deshalb hinabgegangen, um das Schiff zu sehen. Auch hat er offenbar die Ankunft gewusst. Denn es findet keine Bewillkommung des Sohnes statt, die also als schon vorhergegangen gedacht werden muss.

Vers 34 ist *illud*, auf das Schiff bezogen, ein Solöcismus. — Das *et sani amant et insani* Vers 38, 39 ist aus Curc. I, 3, 20. *Nam bonum est pauxillum, amare sane, insane non bonum est*, offenbar entnommen.

Vers 46 *conticescam* ist eigentlich nicht der alte Dialect, nach dem es *conticiscam* heissen müsste. S. Mil. 2, 4, 56. Bacch. 4, 5, 28.

(Act II. Scene II.) Lysimachus tritt aus dem Haus, indem er erst den Seinigen noch Mehreres befiehlt. Demipho redet ihn an, und macht ihm auf scherzhafte Art bekannt, dass er liebe, ohne jedoch hinzuzufügen, wen. Auch fragt ihn Lysimachus nicht darum, sondern erklärt ihn für einen alten Thoren, und geht nach dem Hafen zu seinen Geschäften ab. Demipho erklärt, auch er wolle in den Hafen nach seinen Geschäften gehen, sieht jedoch den Charinus kommen und bleibt, um ihn zu überreden, das Mädchen zu verkaufen, und es nicht zur Mutter zu führen.

Der Anfang ist zwar ziemlich komisch, doch jedenfalls etwas undelicat. Wie thöricht ist ferner die Furcht Vers 4. Sodann ist Vers 5 sehr unverständlich und dunkel gestellt.

Vers 13 ist die Antwort: *quod miserrimus* gänzlich unpassend, und Vers 14 *Di quidem melius faciunt* jenem diametraliter entgegengesetzt, ein offenbarer Widerspruch.

Die drei Verse 16 — 18 klingen sehr ernsthaft, und scheinen dem Tone nach gar nicht in den Zusammenhang zu passen. Die unmittelbar folgenden Dinge bilden dagegen einen grellen Contrast.

Die nun folgenden Elegantien sind der Hauptsache nach aus Bacch. V. 2, 40 — 48. Auch ist Vers 24 *jam nec sentit; nec sapit* aus Bacch. IV. 6, 19. 22. 23.

Das *castigare* Vers 45 mit dem Folgenden ist aus Casina III, 1. 3 sqq., nur etwas anders gedreht.

Dass nun Lysimachus gar nicht fragt, wie es mit der Liebe des Demipho beschaffen sei, und dass Demipho hier weiter nichts thut, als dass er jenem diese Eröffnung macht, ohne weder einen bestimmten Zweck, noch irgend eine Beihülfe von Seiten des Lysimachus anzudeuten, dessen Mitwirkung er doch hernach so bedeutend in Anspruch nimmt, dies ist beides eine eben so grosse Verkehrtheit, als dass überhaupt Demipho hier aus dem Hafen herkommt, da er nach Vers 57 alsbald wieder ebendahin abgehen will. Hierin zeigt sich völliges Ungeschick und wenig Vernunft in der Seele des Poeten. Denn alles dies war leicht anders zu wenden, so dass die Sache logisch herauskam.

(Act II. Scene III.) Charinus tritt wieder auf, lamentirend

über sein Unglück. Demipho kündigt ihm an, dass die Pasicompsa nicht zur Magd für das Haus geeignet sei; sie solle verkauft werden. Es habe ihm ein gewisser Alter den Auftrag gegeben, sie zu kaufen. Sogleich erwiedert Charinus, ein gewisser Jüngling habe ihm denselben Auftrag ertheilt. So überbieten sie sich eine Weile. Dann sagt Demipho, sie solle beim Schiffe verkauft werden und er wolle dahin gehen. Und als Charinus eben dahin will, verbietet er es ihm, und sagt, er solle seine Geschäfte in der Stadt besorgen. Demipho geht nach dem Hafen ab, um dem Lysimachus aufzutragen, dass er die Pasicompsa für ihn kaufe. Charinus bleibt.

Die Scene ist allerdings komisch; doch giebt es viel Bemerkenswerthes darin.

Die Ausdrücke im Anfangscanticum: Vers 6: *comprimere consilium*, Vers 7 *eripere pretio*, Vers 18 *quemadmodum existumet me?* dürfen nicht etwa als classisch betrachtet werden.

Vers 21 ist das Wortspiel mit *amare* und *arare* entweder nichtssagend, oder, falls dieses *arare* mit dem im Truc. I, 2, 52 — 54 gleichbedeutend sein soll, sehr zweideutig und dunkel ausgedrückt.

Das Metrum im letztern Theil des Cantici ist sehr gewaltsam abwechselnd, gleich wie im Terenz.

Vers 29 kommt fast mit denselben Worten unter Vers 44 wieder.

Vers 31 ist nun das Merkwürdigste, dass Charinus den Vater freiwillig anredet, ungeachtet er, nach I. 2, 112 nothwendig ihn zu vermeiden suchen muss, als ein grosser Widerspruch.

Da nun Charinus den Vater einmal angeredet hat, so ist Vers 32 des Letzteren Frage: *quid festinas?* gewiss sehr merkwürdig. Die Antwort *recte*, *pater*, gewiss nicht minder. Denn diese passt wohl auf *quid agis? quomodo vales?* nicht aber auf *quid festinas?*

Vers 44 ist die Diction: *sevocare se in consilium solum*, aus Aulul. III. 6, 13: *Quid tu te solus e senatu sevocas?* entlehnt.

Vers 43 sieht man nicht, was unter dem *istud dictum* eigentlich gemeint sei.

Vers 50 *tradere amicis mandata*, die Aufträge an die Freunde oder der Freunde ausrichten oder besorgen, ist eigen gesagt.

Ebendaselbst sagt Demipho: *Imo mane*, nachdem er ihn vorher angelegentlich hat gehen heissen.

Vers 54 kommt derselbe Gedanke und Diction wieder, wie Vers 37.

Vers 56. Die Frage *ea ut videtur?* passt nicht für den Demipho zum Charinus, wohl aber umgekehrt.

Die Fiction des Demipho Vers 96 ist zwar komisch, aber zugleich auch sehr burlesk.

Vers 100 hat das *poscit* kein Subject, da Charinus noch nicht erklärt hat, dass auch sein Committent ihm zuwinke.

Dies sind wohl genug der Bedenken, die uns über das Ganze der Scene und ihre Authenticität einiges gegründete Bedenken einflössen dürften.

(Act II. Scene IV.) Charinus lamentirt. Eutychus hat Alles mit angehört; er macht ihm den Vorschlag, selbst in den Hafen zu gehen, und die Pasicompsa vorweg zu kaufen. Charinus stimmt ein. Eutychus geht ab und heisst den Charinus zu Hause bleiben und ihn erwarten.

Der Anfang der Scene erscheint als wirklicher neuer Anfang einer Scene, durch die mythologische darin ausgesprochene Idee; und dennoch hat Charinus erst am Schlusse der vorigen noch gesprochen: *Nullus sum, occidi!* Letzteres erscheint daher überflüssig, oder sogar hindernd.

Vers 17 Das *Sane volo* stimmt wenig mit der I. 2, 99 ausgesprochenen Pietät zusammen.

Vers 20 wieder eine poetisch-mythologische Anspielung. — Vers 25. Wenn Charinus auf seiner Fahrt so viel gewonnen hatte, so sieht man nicht, wie ihm hier das Geld so ganz fehlen kann, um die Pasicompsa zu bezahlen.

Allein die Hauptsache ist nun noch, dass jedenfalls Eutychus zu diesem Unternehmen sehr unpassend war, da ihn Demipho als den Sohn seines Nachbars sogleich kennen musste; ungerechnet, dass effectiv dessen eigener Vater die Pasicompsa kauft. Es musste vielmehr ein ganz Unbekannter hingeschickt werden. Aber auch ohnedies konnte die Sache nicht vor sich gehen, da Eutychus weder Geld noch grossen Credit bei diesem Handel haben konnte.

(Act III. Scene I.) Da bringt Lysimachus schon die gekaufte Pasicompsa herbei, die er über ihr Schicksal tröstet, und ihr sagt, er habe sie nicht für sich, sondern für ihren Herrn wiedergekauft. Indem Pasicompsa nun nichts Anderes denkt, als dass sie für den Charinus bestimmt sei, erklärt ihr Lysimachus, sie werde einen Tag bei ihm in seinem Hause zubringen müssen, und führt sie hinein.

Vers 3 *tales* für *tam pulcros* ist ungewöhnlich.

Vers 7 *Item quod tu mihi imperes, ego faciam* ist zu viel gesagt und hat wenig Sinn.

Vers 20 und 21 ist *tenue* und *uberius* einander nicht gehörig entgegengesetzt, und unverständlich.

(Act III. Scene II.) Demipho kommt an, mit dem Entschlusse, sich nun auf seine alten Tage noch eine Güte zu thun. Er will sich durch Lysimachus für die Pasicompsa ein Logis miethen lassen. Wie er eben zu ihm hinein will, kommt dieser heraus.

Ueberhaupt ist zu bemerken, dass die ganze Verwendung des Lysimachus für diese Sache sehr ungeeignet ist, da dieser ja dieselbe Gefahr zu laufen hat, wie Demipho, und also die Sache gar nicht unternehmen durfte. In der Casina ist das Verhältniss ein ganz anderes.

Vers 1. *Ut me corrumperem* eine unpassende Redensart, verdreht und affectirt!

Vers 2. *Amica* ist hier wohl noch nicht der passende Ausdruck, da das Verhältniss noch zu unreif ist.

Vers 16. Man sollte glauben, dass Demipho, wenn er denn zum Lysimachus ging, doch wohl vor Allem die Pasicompsa zu sprechen wünschen musste. Diese wird aber hier Vers 18 nur mit der sehr kalten Bezeichnung: *istaec mulier* erwähnt. Von Liebe ist hier gänzlich nichts zu spüren.

(Act III. Scene III.) Desto mehr kommt diese in der gegenwärtigen Scene vor, wo sich der Dichter gleichsam darauf besonnen zu haben scheint. Aber auch diese ist nicht ohne merkwürdige Unstatthaftigkeiten. Lysimachus tritt aus seinem Hause und sagt noch immer zur Pasicompsa, er wolle ihr ihren Herrn sogleich zuführen, sobald er ihn gefunden haben werde. Demipho sagt: das bin ich, und will hinein. Da macht ihn Lysimachus erst darauf aufmerksam, dass es sich nicht schicken werde, ohne ein prandium oder obsonium zur Liebsten zu kommen! Damit stimmt Demipho ein und veranlasst den Lysimachus mit ihm zu gehen, und für Essen und einen Koch zu sorgen. So gehen sie beide ab.

Das Prandium und der Koch sind freilich zum Folgenden (IV, 4.) sehr nöthig, weil sonst ein bedeutendes Motiv der Fabel wegfallen würde. Man sieht aber nicht ein, warum Demipho nicht auch vorher erst die Pasicompsa begrüssen solle.

Vers 12 müsste es heissen *Tanto magis,* scil. *pervorse facies,* wie vorhergeht.

Am Ende, als Lysimachus sagt, Demipho solle für ein anderes Logis für die P. sorgen, erwiedert dieser: *Res parata est*, da doch dergleichen nichts geschehen ist.

(Act III. Scene IV.) Charinus tritt auf, lamentirend und

den Eutychus erwartend. Eutychus kommt und meldet ihm, die Pasicompsa sei schon früher von Jemand entführt worden, ehe er hingekommen sei; von wem, wisse man nicht. Eutychus erklärt, sein Vaterland verlassen, seine Eltern noch einmal sehen, und dann fortgehen zu wollen. So geht er nach Hause ab. Eutychus beschliesst, alle Mittel anzuwenden, um die Pasicompsa ausfindig zu machen. So geht er ab in die Stadt.

Hier ist nun das Verkehrteste, wie schon oben angedeutet, dass man beim Schiffe den Käufer der Pasicompsa nicht hat kennen wollen, da es doch Lysimachus war, den alle Leute des Charinus kennen mussten, und da alle beim Schiffe befindliche Personen Leute des Charinus oder Demipho sein mussten. Dies übersieht freilich wohl der Zuschauer; allein der Dichter darf es nicht übersehen, deswegen weil der schärfer Beobachtende es nimmermehr übersehen wird.

Die *montes mali* Vers 32 finden sich auch Epid. I, 1, 87.

Vers 39 ist die Wehklage *Heu me miserum!* wohl für Charinus, aber nicht für Eutychus passend.

Zu bemerken ist noch, dass die beiden Verse 12 und 13 auch zu Anfang V, II gelesen werden, dort richtig, hier jedenfalls unpassend.

(Act IV. Scene I.) Die Frau des Lysimachus, Dorippa, kommt in Begleitung einer Alten vom Lande herein, weil sie Argwohn geschöpft hat, da ihr Mann nicht hinaus gekommen ist. Indem sie dem Apollo etwas opfert, schickt sie die Alte unterdessen hinein. Als diese die Pasicompsa drinnen sieht, fängt sie an zu schreien, und ruft die Dorippa. Diese eilt hinein.

Vers 2 die Redensart *feci ego ingenium meum* scheint völlig solök. Eben so ungewöhnlich ist Vers 3 *reveni* statt: *in urbem veni.*

Vers 7. Dass Dorippa die alte 84jährige Syra mit herein geschleppt hat, erscheint bei dieser Schilderung barbarisch.

Das doppelte *propitius* zu Ende der Verse 12 und 14 klingt nicht wohl.

Die Ausrufe der Alten Vers 15. *Disperii! perii misera! vae miserae mihi!* scheinen nicht geeignet, da ihr ja Niemand etwas thut.

Die Construction Vers 21, 22 eben so wenig. Denn Dorippa hatte von einer Frauensperson noch nichts vernommen.

(Act IV Scene II.) Lysimachus tritt auf im Monolog, den Demipho erwartend.

Er macht ihm Vorwürfe über seine Verschwendung, da er ihn doch III, 3, 19 selbst dazu veranlasst hat.

zu Hause entdeckt, und kommt, dies dem Charinus zu melden, der es auch nach langen Zweifeln glaubt und mit hinein geht.

Zuvörderst sind die ersten 9 Verse (deren zwei erste schon oben III, 4, 12. 13. vorkommen), als unächt, oder unpassend auszumärzen. Denn wie hat Eutychus dadurch, dass er die Pasicompsa bei sich zu Hause entdeckt hat, *vitam* und *civitatem* wieder erlangt? und wie hat er eben deshalb (Vers 7 — 9) *exitium, exilium, inopiam,* und noch dazu *pertinaciam* und *stultitiam* verloren? Man sieht, dies ist eine *compages* von lauter einfältigem Zeuge, allenfalls passend für Charinus, nie aber für Eutychus.

Vers 37 und 39 befremdet das doppelte *Non ex advorso vides?*

Vers 41. 42 scheint aus Pseud. 2, 4, 18 entnommen. Vers 48 sieht man nicht, warum Eutychus statt zu erwiedern: *apud me domi,* die einfältige Antwort giebt: *Quo ego scio,* und so lange mit der Sache hinhält.

Warum Eutychus ferner von Vers 73 an den Charinus nicht alsbald hineinlässt, sieht man nicht ein, da die Ursache, die er Vers 81 — 83 und 86 anführen will, nicht Stich hält.

Von Vers 90 an stellt sich Charinus, als stehe er auf einem Wagen und mache die Reise, um seine Geliebte aufzusuchen, — eine ganz einfältige Mimik und Grimasse, die offenbar den Menaechmen V, 2, 80 sqq. und vorzüglich 109 — 118 nachgebildet ist, ihren Urgrund aber in Euripides Herc. Fur. 949 sqq. hat.

Ungeachtet nun Charinus auf dem Wagen zu stehen vorgiebt, redet er dennoch Vers 91 seine Füsse an. Diese ganze imaginäre Reise und Rückkunft ist höchst affectirt und unerquicklich für einen vernünftigen Geschmack. Auch das Einlenken des Charinus ist ganz unmotivirt.

(Act V. Scene III.) Lysimachus bringt den Demipho, der die Dorippa zu besänftigen verspricht.

(Act V. Scene IV.) Eutychus kommt heraus, seinem Vater die Versöhnung der Mutter zu melden. Er findet ihn, und beide machen sich nun über den Demipho her, und lesen ihm den Text ob seiner Thorheit.

Die Sentenz Vers 8. 9. ist dunkel und zweideutig ausgedrückt.

Sonst ist die letzte Scene gut, und nur der letzte Vers hat einen aus Men. 1, 2, 14 entlehnten Ausdruck.

Der Mercator gehört unstreitig zu den schlechtesten plautinischen Fabeln, und kann keinenfalls als ächt angesehen werden. Zu wenig Spur ist hier von jener poetischen Kraft und Sicherheit, die so herrlich in Aulularia, Asinaria, Casina, Captiven,

Amphitruo, Rudens, Truculentus, obwaltet; dagegen Stümperei, Pseudotalent und Unverstand auf allen Seiten zu Tage liegen.

Miles gloriosus.

Dieser Miles ist ein so berühmtes und so allgemein gekanntes Stück, dass es vielleicht als ein Tempelraub erscheinen wird, es dem Plautus absprechen zu wollen. Auch geht die Handlung mit Munterkeit vor sich, die Characteristik ist lebendig, die Sprache oft eigenthümlich und kräftig, der Eindruck für den Zuschauer erquicklich und belustigend. Dessengeachtet ist nicht zu verkennen, 1) dass etwas Neueres in ihm liegt, 2) dass der Scherz mit der durchbrochenen Wand etwas Unwahrscheinliches und Affectirtes hat, und dass 3) viele andere Einzelnheiten auf einen untergeordneten, obgleich nicht ungewiegten Autor schliessen lassen können, wenn man die Sache mit grösserer Genauigkeit betrachtet.

Zur Zeit des Plautus herrschte überhaupt ein munterer Ton und Witz auf der Bühne. Es gab Mehrere, die Aehnliches leisteten; und diese Zeit hatte eine geraume Ausdehnung. Nur können wir mit Recht vermuthen, dass 1) bei alledem Plautus in der logischen Ordnung den Vorrang behielt, 2) dass er, bei aller Scherzhaftigkeit, dennoch den antiken Character wohl durchaus behauptet haben mag, und 3) dass er in der Versification in der Regel genauer war, als seine Nachahmer und Nachfolger. Der letztere Punkt ist unstreitig einer der wichtigeren.

Der Miles, wie alle ähnliche Characterbilder, hat bei Aristophanes sein Vorbild am Lamachus in den Acharnern.

(Act I. Scene I.) Diese erste Scene dient nicht unpassend sogleich zur Characterschilderung des Hauptheiden des Stücks.

Die Sachen betreffend, so ist zu bemerken, dass, als Pyrgopolinices Vers 38 schon nach den Tabellen gefragt, (nämlich denen, die unten Vers 73 wieder erwähnt werden, und in denen die Conscribirten verzeichnet standen) Artotrogus aufs Neue von den Heldenthaten zu reden beginnt.

Schlechte Verse sind: 13, 50, 54, 69.

(Act II. Scene I.) Nachdem die Beiden abgegangen, tritt Palaestrio vor, und erzählt den Inhalt der Begebenheit.

Hier ist vielleicht nicht unwichtig, dass 1) diese ganze Einrichtung der Erzählung mit der in der Cistellaria grosse Aehnlichkeit hat, und 2) dass Vers 23 fast ganz mit Cistell. I, 3, 45

gleichlautend ist. Eine Sache, die wohl einigen Verdacht erregen könnte.

(Act II. Scene II.) Periplectomenes macht dem Palaestrio bekannt, Philocomasium und Pleusides seien in seinem Hofe einander umarmend von einem Diener des Soldaten vom Dache herab gesehen worden. Palaestrio ersinnt die List, sie wollen sagen, eine Schwester derselben, die ihr in Allem ähnlich, sei mit ihrem Liebsten angekommen. Periplectomenes geht hinein, um Philocomasium damit bekannt zu machen. Palaestrio will erforschen, wer sie gesehen habe. Ueber das Einzelne bemerken wir Folgendes:

Der Gedanke Vers 9 mit der *lex talaria*, und den *talis* Vers 10, die schon Vers 1 da waren, erscheint jedenfalls etwas affectirt und gelehrt.

Vers 13 ist unvollkommen und Fragment.

Die Anrede Vers 15, 16 *Haud multos homines etc.* kommt sehr sonderbar heraus, und erscheint sehr umständlich, und wenig passend zu dem unmittelbar folgenden: *Occisi sumus!* Dergleichen innere Widersprüche sich nie bei einem guten Dichter finden dürfen und werden.

Sehr geschraubt ist auch Vers 22 die Redensart des Palaestrio: *Suspicor me periisse.*

Vers 21 sagt Periplectomenes, der, der die Liebenden gesehn, sei des Palaestrio Mitsclave gewesen, und Vers 23, 24 sagt er ferner, er habe mit ihm geredet, und dennoch weiss er nicht, wer es gewesen sei, weil er sich zu schnell entfernt habe. Dies ist aber doch etwas sehr unwahrscheinlich, weil Nachbarn gewiss ihre gegenseitigen Sclaven immer sehr genau und schon an der Sprache kannten.

Vers 30 ist *Dixi ego istuc* sehr ungewiss zu erklären und sehr unbestimmt ausgedrückt. Es kann heissen: Dies habe ich ihr gleich vorhin gesagt. Dann ist zu supponiren, dass Philocomasium alsbald wird nach Hause gegangen sein. Sodann aber kann man auch denken, dass unmittelbar nach Vers 29 Periplectomenes wirklich hineingeht, und es ihr erst sagt, und beim Wiedererscheinen sagt: *Dixi ego istuc.* Nun sind aber die folgenden ferneren Aufträge des Palaestrio an sie gewiss überflüssig, und können keine Bestimmung haben. Jedenfalls ist hier gegen die Wahrscheinlichkeit gefehlt.

Und wäre dies Alles nicht, so ist es eine grosse Thorheit, dass Periplectomenes bei der grossen Gefahr, in der sie schweben, Vers 42 sagt: *Ego istaec, si erit hic nunciabo,* und nicht lieber

gleich schnell hineinläuft, vielmehr als ganz überflüssiger Zuschauer die ganze Passage Vers 47—77 auf der Scene bleibt.

Die Schilderung des sinnenden Palaestrio 48—60 hat viel Geziertes, Sonderbares und Lästiges.

Eine auffallende Sache sind Vers 57—59, die man auf die Gefangenschaft des Naevius deutet. Ob nicht dem Plautus alle solche Bezüglichkeiten gänzlich fremd waren? Und ob nicht dies wieder etwas Aehnliches ist, wie die Aeusserung über Pellio in Bacch. 2, 2, 37 und auf gleichen Autor schliessen liesse?

Ganz stümperhaft sind Vers 60—65 und sehr outrirt Vers 66—75. — Vers 76—78 erscheint eine mehrfach in den Plautinen wiederkehrende Anspielung auf die Freilassung des Acteurs der Hauptrolle. Denn so ist das: *Et ego impetraturum dico id, quod petis* und das Folgende: *At te Jupiter bene amet*, zu verstehen. Diese Sache ist aber sehr untergeordneter Art.

Warum soll ferner Vers 94 Periplectomenes die Verabredung der Philocomasium bekannt machen, und nicht Palaestrio selbst?

Nun, Vers 102 befiehlt Palaestrio dem Periplectomenes wiederholt, hinein zu gehen, und es der Philocomasium zu sagen, — nachdem er dasselbe schon Vers 27 gethan hat. Gewiss keine musterhafte Ordnung in den Ideen.

Die Worte Vers 107 *hinc dissimulavero* sind äusserst dunkel und unverständlich ausgedrückt. Sie beziehen sich nämlich auf Scene 3 Vers 20, wo sich Palaestrio stellt, als glaube er nicht, dass Sceledrus recht gesehen habe.

Was soll endlich Vers 113 die Redensart: *ad eum vineas pluteosque agam*, und Vers 114 *vi pugnandoque hominem capere certa res 'st*, da es hier blos darauf ankommt, zu bewirken, dass Sceledrus das Maul hält?

(Act II. Scene III.) Nach dem Schlusse der vorigen Scene hätte man nun glauben sollen, dass noch viele Umstände nöthig sein würden zur Auffindung dessen, der die Sache gesehen habe, als sich dieser Gegenstand bereits in den ersten Versen dieser Scene erledigt.

Vers 6 scheint die Redensart: *te volupe est convenisse* unpassend, weil die Begebenheit nicht erfreulich.

Vers 39 *Credo hercle, has sustollat aedes totas, atque hinc in crucem* ist ein ganz unverständlicher Vers. Denn was soll: *atque hinc in crucem* heissen?

Was soll ferner Vers 57: *Sed fores concrepuerunt nostrae*, da gar nichts darauf Passendes erfolgt? Man müsste denn annehmen, dass sich Philocomasium vielleicht an der Thüre zeige;

was jedoch dass *eccam* Vers 59 nicht gerade erfordert, da dies Wort auch oft von unsichtbaren Personen gebraucht wird.

(Act II. Scene IV.) Auch in dieser Scene fehlt es nicht an bemerkenswerthen Einzelnheiten.

Vers 3 ist im Ausdruck nicht deutlich genug.

Vers 12 ist das *Tibi* des Sceledrus, wie man es nun auch auslege, ganz ungeschickt.

Vers 36 ist ein sehr holperiger Vers.

Vers 41. Was diese Erzählung des Traumes und seine Anwendung betrifft, so ist in Bezug auf die letztere nicht zu übersehen, dass die Worte *quam praesentia omnia!* nur dann Sinn haben könnten, wenn die Ankunft der Schwester schon ausgemacht und unleugbar wäre. Da dies aber noch nicht der Fall ist, und man eben jetzt erst das erste Wort davon hört, so ist klar, dass hier eine Art Hysteronproteron stattfindet, was vielleicht der Zuschauer, der Dichter aber nie hinunterschlucken darf. Nicht zu übersehen ist übrigens, dass sich im Stichus IV, 1, 33—50 sqq. eine bedeutende Parallele zu diesem Traume findet, wo auch die Redensarten *quasi nunc* und *praesens* Vers 35 und 38 ebenso erscheinen.

Vers 43 geht Philocomasium auf einmal ab, ohne dass dieser Abgang wörtlich motivirt sei, da doch anderwärts dergleichen Abgänge jedesmal durch Worte begleitet werden.

Die ganze Sache mit der scheinbaren Ankunft der Zwillingsschwester ist hier nicht logisch und richtig genug ausgeführt.

(Act II. Scene V.) Vers 19 hat die Redensart *Enim ne nosmet perdiderimus uspiam* und Vers 22 *Ne clam nos quispiam immutaverit,* auffallende Aehnlichkeit mit den Aeusserungen des Sosias Amph. II, 2.

Vers 58 ist *Nimis beat etc.* ungehörig und jetzt befremdend, oder es musste noch mit Mehrerem gehörig motivirt sein.

Vers 69. *Atque apud hunc eo vicinum* ist *apud* fast solök, und sieht man nicht, weshalb Palaestrio zum Nachbar, und nicht zu sich, geht.

(Act II. Scene VI.) Da nach Vers 5 Sceledrus die Absicht hat, *observationi operam dare,* da er ferner nichts von dem Durchgange weiss, und da er die Philocomasium drinnen auf dem Sopha hat liegen gefunden, so ist es sehr einfältig, dass er, um sie zu beobachten, herauskommt, zumal da er sich vom Periplectomenes nichts Gutes zu gewärtigen hat.

Da ferner Periplectomenes so grosse Ursache hat zu zürnen, so ist es nicht im Character, dass er dem Sceledrus gestattet, in

sein Haus zu gehen und sich selbst zu überzeugen, zumal so sanftmüthig, wie Vers 41.

Schlechte Verse sind: I, 22, 34—37, letztere auch des Sinnes und der Construction halber; ferner 71.

Die Umstände der Verzeihung Vers 85 – 92 sind etwas zu umständlich. — Vers 92 hat *Ne me noveris* keinen Sinn.

Sehr unerwartet ist der Gedanke des Sceledrus Vers 99, zu entfliehen, da er doch in der That nichts verschuldet, vielmehr seinem Herrn treu gedient hat. Da er aber nun einmal auf den Gedanken gefallen war, so ist es ferner unerwartet, dass er sich Vers 102 dennoch kurz entschliesst, nach Hause zu gehen. Da er das Letztere aber nun wirklich thut, so ist es ferner sehr befremdend, wie Periplectomenes Vers 110 sagen kann: *Sceledrus nunc autem foras.*

Vers 104 – 107 sind etwas unverständlich, wie sie in den Ausgaben und Codicibus gelesen werden. Nach *Quum manducatur* sollte nothwendig ein Vergleichsatz, wie: *quam quum ipsa manducat* kommen. — Die Sache wird nicht eben viel gebessert, wenn man mit Acidalius die Worte *ne id quod vidit viderit* mit den folgenden *Usque adhuc — probe* verwechselt.

(Act III. Scene I.) Am Schlusse der vorigen Scene war Periplectomenes zu sich hinein gegangen, um drinnen Rath zu halten; was sehr verständig war. Freilich konnten dann die Zuschauer nicht viel davon gewahr werden. Kaum ist nun Periplectomenes hinein, so kommt er mit den Beiden wieder heraus, um den Rath draussen zu halten. Palaestrio recognoscirt aber erst, ob sie auch unbeobachtet sind. Hier ist zuvörderst zu merken: wenn zu diesem Rathhalten ein so geheimer Ort gehörte, dass es ja doch dann viel besser war, drinnen zu bleiben. Zweitens war dies hier ganz vorzüglich deshalb besser, weil die Hauptperson, Palaestrio, nicht zum Periplectomenes, sondern zum Miles, gehört, und es gerade höchst verdächtig sein musste, wenn dieser mit dem Ankömmling Pleusides hier draussen gesehen ward. Drittens ist es von diesem sehr unvorsichtig, dass gerade er zuerst hervortritt, und viertens sieht man nicht, was die beiden andern ebenso sehr zu fürchten hätten, dass sie nicht eben so gut wie Palaestrio heraustreten dürften.

Vers 17 fragt Palaestrio: *Sed volo scire, eodem consilio, quod intus meditati sumus, si gerimus rem.* Sie müssen also drinnen einen Rathschlag gefasst haben, und Palaestrio fragt hier, ob sie dabei beharren wollen. Was für ein Plan dies aber sei, davon erfährt man im ganzen Verfolg nicht ein Wort. Was von Vers 21 — 167 folgt, ist reine Episode. Was aber von Vers 174

an vom Palaestrio vorgeschlagen wird, kann jener Plan nicht sein, weil Periplectomenes eben da fragt: *Quam ad rem usui est?* also gar nichts davon weiss. Offenbar ist also Vers 17 eine Unstatthaftigkeit, — von der freilich der Zuschauer nicht viel gemerkt haben wird.

Vers 19 ist die Frage: *Imo quid tibi?* ganz verkehrt ausgedrückt. Desgleichen Vers 20: *Quis homo sit 'magis meus, quam tu es?* Ferner ist Vers 21: *Hoc me facinus miserum macerat meumque cor corpusque cruciat* für die Sache viel zu stark ausgedrückt. Unpassend ist auch für die Sache Vers 23 der Ausdruck: *facinora puerilia.* Denn das sind sie ja doch nicht.

Die nun folgende Passage und Characterschilderung des Periplectomenes, zwar an sich interessant und in mancher Hinsicht erquicklich, ist jedoch für die Sache viel zu lang und unverhältnissmässig ausgedehnt. Auch ist die Ruhmredigkeit des Periplectomenes ungeheuer, und oft wenig delicat, wie z. B. Vers 44, 45, 55, 57, 61.

Was endlich den auch wirklich ausgeführten Plan der Täuschung des Miles durch ein anderes Frauenzimmer betrifft, so muss man in der That sagen, dass er ganz und gar unnöthig war. Denn sehr bequem konnte ja Philocomasium mit ihrem ganzen Hopphei in das Haus des Periplectomenes, und von da zu Schiffe fort nach Athen gebracht werden. Wenigstens konnte dann vom Soldaten nicht eben mehr zu befürchten sein, als nach Ausführung des jetzt gefassten Planes.

Dass Periplectomenes dem Palaestrio Vers 176 sogleich seinen Ring übergiebt, ist ebenfalls gegen die Wahrscheinlichkeit.

Die Täuschung endlich, als sei Acroteleutium des Periplectomenes Frau, ist an sich selbst das Allerunwahrscheinlichste, da der Soldat sein Nachbar war, und ganz gewiss seine häuslichen Umstände kennen musste.

Etwas Gezwängtes hat Vers 202 der Ausdruck: *ne me surdum verbera*, sowie auch das folgende: *Tu si audis;* denn man sieht nicht, wie dies zum Folgenden passt.

Vers 209 ist *Tibi sum obediens* ebenso unstatthaft, als oben dasselbe Vers 16.

Vers 212 ist die Frage des Pleusides: *Sed quid meminisse id refert hanc ad rem tamen?* ziemlich einfältig.

(Act. III. Scene II.) Diese Scene hat, was nicht geleugnet werden kann, einen classischen Klang und nervöse Sprache. Sie schliesst sich in dieser Hinsicht ganz an Casina I, und Mostellaria I, 1.

(Act III. Scene III.) Auch in dieser Scene ist kein erheblicher Anstoss.

(Act IV. Scene I.) Hier übergiebt Palaestrio dem Soldaten den Ring, und eröffnet ihm den Wunsch der Frau des Periplectomenes, diesen, ihren Mann, zu verlassen, und mit jenem, dem Soldaten, zu leben; (Vers 22, 23) und der Soldat fragt dagegen den Palaestrio, was er mit der Philocomasium dann anfangen solle. Palaestrio antwortet ihm: deren Mutter und Schwester wären gekommen, um sie abzuholen; mit denen könne er sie fahren lassen, und solle ihr alles schenken, was sie an Schmuck von ihm erhalten. Und der Soldat ist dies zufrieden. (Vers 36.) Diese ganzen Umstände sind hier wegen des Folgenden wohl zu merken. Es ist nicht ein vorübergehender Besuch der Frau, sondern ein völliger Uebergang zu sich, den Pyrgopolinices erwartet.

(Act IV. Scene II.) Hier tritt nun die Magd der Frau, Milphidippa, auf, und wünscht gleich am Anfange (Vers 7), dass die Strasse leer sein möge, weil ihre Frau zum Soldaten gehen werde. Wie kann sie dies aber schon im voraus behaupten, da sie eben erst kommt, um ihn um seine Zustimmung zu fragen, die in der Scene selbst mit so grosser Umständlichkeit verhandelt wird?

Allein ein grösserer und wesentlicherer Widerspruch kommt erst in dem Folgenden. Hier wird der bevorstehende Besuch nur als ein vorübergehender betrachtet, und der Soldat verlangt sogar eine Entschädigung. (Vers 68—71 sqq.) Es erhellt daher, dass hier mit dem früher beabsichtigten dauernden Verhältniss ein anderes flüchtigeres verwechselt und vertauscht wird, das vielleicht beim Soldaten bereits mehrfach vorgekommen war. Da nun aber das dauernde Verhältniss für die folgende Intrigue das einzig wichtige Motiv war, so ist hier ein wesentlicher Widerstreit in den Motiven, und somit ein wesentlicher Verstoss gegen die poetische Logik wohl nicht zu verkennen. Denn eben weil die Frau bei ihm bleiben will, wird die Philocomasium entlassen.

Auch wird bei der Annäherung der Milphidippa an Palaestrio (Vers 20—40) das Scheinbare mit etwas Wirklichem in nicht geringem Grade verwechselt.

(Act IV. Scene III.) Die Redensart: *tibi sum obediens* kehrt auch hier (Vers 36) mit Ueberfluss wieder. Siehe III, 1, 16 und 209. Sonst ist die Scene gut.

(Act IV. Scene IV.) Des Palaestrio *Et ego vos* Vers 2 ist nicht gut gesagt.

Vers 6 ist *deruncinavit* wohl etwas zu stark, da ja nur erst die Einleitung zum Verderben des Miles dort getroffen wurde. Sonst ist die Scene gut; nur das komisch, dass die Sprechenden erst mit grosser Vorsicht herauskommen, um Rath zu halten, und dann wieder hineingehen, da sie weit passender den ganzen Rath drinnen hätten halten sollen.

(Act IV. Scene V.) ist gut.

(Act IV. Scene VI.) desgl.

(Act IV. Scene VII.) Der Anfang ist etwas unerwartet umständlich, und müsste man wohl etwas Anderes erwarten. So ist auch das Ende sehr gesucht, da die ganze Passage von Vers 23 an nur wegen des Calembour, *a mare* und *amare* Vers 26 herbeigezogen ist.

(Act IV. Scene VIII.) Der Witz mit dem Wasser und Wein Vers 23 ist affectirt unschön hier. So ist auch das Küssen Vers 25 hier ganz ungeeignet. Vers 33 kehrt dieselbe Redensart, wie Vers 15, wieder.

Vers 35 die Frage der Philocomasium: *Obsecro quem amplexa sum* ist, da doch Alles Verstellung ist, sehr unverständlich. Ebenso die Frage und Antwort Vers 37, da der Soldat Vers 22 selbst Wasser bringen hiess.

(Act IV. Scene IX.) Das Ende ist ebenfalls gut, nur dass zu erwarten wäre, dass der Soldat nach dem Hafen stürzen musste, um die Fliehenden aufzuhalten.

Ich habe, glaube ich, genug der Punkte und Umstände angegeben, die wohl darauf hinführen müssen, dass der Miles keine reine Plautine, obschon aus der besten, muntersten und freiesten Zeit der römischen Komödie sein möge. Ganz anders verhält sich Alles in den echten Stücken; da ist Alles vernünftig, sicher, einfach, logisch. Wo dies nicht ist, da ist Verdacht zu hegen. Und deshalb kann ich nicht umhin, zu erklären, dass ich, vermöge so vieler Widersprüche und Unstatthaftigkeiten, die sich im Miles im Einzelnen finden, dieses übrigens so berühmte Stück doch nicht für eine Dichtung des wahren Plautus halten kann.

Mostellaria.

Die Mostellaria ist ein leichter und ganz unschädlicher, nur vielleicht in der Ausführung etwas zu schwer gehaltener Scherz. Während der Abwesenheit des Theuropides hat dessen Sohn Philolaches debauchirt mit seinem Freunde Callidamates und

ihren Geliebtinnen. Eben sind sie wieder beisammen, und Callidamates schwer betrunken, als Theuropides ankommt, und sie sich wegen des Rausches des Callidamates in der grössten Verlegenheit befinden. Da sagt ihnen Tranio, der Sclave, sie sollen nur ruhig bleiben, er wolle den Alten schon aufhalten; und als dieser nun kommt, so macht er ihm weiss, in seinem Hause hätten sich seit einiger Zeit Gespenster gezeigt, daher habe Philolaches es verkauft, und dagegen des Nachbars Haus gekauft. Dies glaubt Theuropides, und wünscht des Nachbars Haus zu sehen, der es auch gern gestattet. Als er wieder herauskommt, sieht er die Bedienten des Callidamates an seiner Thüre stehen, von denen er erfährt, dass Alles nicht wahr, und er angeführt ist. Er will den Tranio strafen, dem jedoch Callidamates nach langem Bitten Verzeihung erwirkt.

Ausserdem ist ein Hauptmotiv die Freikaufung der Philematium, (die sich schon beim Philolaches befindet) eben durch jenes Geld, das Tranio dem Alten vermöge des Hauskaufs abzuschwatzen weiss. Der Gang des Stücks ist durchaus regelmässig, die Scenen ergötzlich, die Diction kräftig und antik. Zu Ende des dritten und Anfang des vierten Acts waren in den Ausgaben die Scenen verschoben, und sind nach Anleitung der Codices und nach Massgabe des Inhalts nach richtigerm Verhältniss geordnet worden.

(Act I. Scene I.) Das Stück beginnt von moralischen Motiven, — Verschwendung und Liebe in ihren verderblichen Folgen.

Tranio und Grumio, ein Stadt- und ein Landsclave, zanken mit einander. Jener spottet über das Bäuerische an diesem, und dieser schilt auf die Verschwendung und die Verführung des Herrensohns durch Tranio, und wünscht die Rückkunft des Alten. Beide gehen ab. — Eine der besten Scenen dieser Art.

(Act I. Scene II.) Philolaches stellt eine lange moralische Betrachtung an, worin er sich mit einem Gebäude vergleicht, und Unzufriedenheit über seinen jetzigen Zustand ausdrückt. — Man kann gegen das Ganze nichts eben Bedeutendes anführen, ausser, dass bei dem unmittelbaren Bezug, den es auf die Liebe des Philolaches hat, Philematium namentlich mit keinem Worte erwähnt wird, was doch gewissermassen nothwendig hätte geschehen sollen. Man könnte daher wohl annehmen, dass der ganze Monolog späterer Zusatz sei, und vielleicht aus I, 3, 5—9 seinen eigentlichen Ursprung möge genommen haben. Denn diese Verse können dort auch für sich bestehen.

(Act I. Scene III.) Philematium, die Geliebte des Philola-

laches mit ihrer Dienerin Scapha am Putztische. Philematium schmückt sich, und spricht unterdess mit Scapha von ihrem Geliebten. Philolaches steht in der Nähe und hört Alles. Endlich tritt er hinzu (Vers 135), heisst die Scapha hinein gehen, und kündigt der Philematium an, dass sie zusammen nebst Callidamates zechen wollen. Sie setzen sich alsbald nieder. Der Diener bringt Waschwasser und Würfel, und setzt den Tisch. Dies geht Alles vor dem Hause vor Denn II, 1 gehen sie hinein.

Die Philematium ist vom Philolaches freigekauft, ist bei ihm im Hause, und seine Geliebte. Demungeachtet tadelt die Scapha sie Vers 31, dass sie nur ihn, nicht auch Andere cultivirt, und deutet selbst Vers 3 auf eine Ernte hin. Der ganze Ton des Dialogs ist überhaupt so gehalten, als ob Philematium bei sich wäre, und den Philolaches bei sich erwartete, da es doch ein weit abhängigeres Verhältniss ist, in dem sie sich befindet.

Die Stelle Vers 41 — 45 hat grosse Aehnlichkeit mit Asin. III, 1, und vorzüglich mit Vers 35 daselbst.

Ein auffallender Punkt ist die Veränderung des Versmasses von Vers 91 an.

Einige nachlässig gebaute Verse erscheinen, wie z. B. 121, 123, 126, 149.

Die Redensart Vers 134 *Nimis diu abstineo manum*, hat eigentlich einen ganz andern Sinn, als den hier nöthigen: Doch was zögere ich länger hinzuzutreten? Es heisst eigentlich: Warum zögere ich zuzuschlagen?

Doch das sind kleine Flecken, und im Ganzen ist die Scene gut angelegt und war gewiss auf dem Theater von Wirkung.

Ein Hauptmangel ist jedoch noch zu spüren, es ist nämlich auch nicht die Rede von einem Obsonium, das doch bei solchen Gelegenheiten immer herbeizukommen pflegt, wie z. B. Bacchides gleich zu Anfang in der 2. Scene.

Endlich ist ein komischer Umstand, dass erst Philolaches vor seinem Hause den grossen Monolog I, 2 hält, und dann Philematium vor dem Hause erscheint, ohne dass weder sie, noch Scapha ihn gewahren.

(Act I. Scene IV.) Callidamates, geführt von seinem Mädchen, kommt, schwer betrunken, herbeigewankt. Philolaches empfängt ihn; Callidamates sinkt alsbald in Schlaf. Die Andern trinken.

Das Metrum und der Rhythmus sind dem Zustande des Philolaches angemessen. Es ist nichts wider die Scene zu sagen.

(Act II. Scene I.) Tranio kommt und meldet die Ankunft des Theuropides. Philolaches ist ausser sich. Sie wollen den

Callidamates wecken. Endlich schleppen sie diesen hinein ins Haus. Die Andern heisst Tranio gleichfalls hineingehen, und ruhig sitzen und zechen. Er werde den Alten schon abzuhalten wissen.

Hier wird endlich Vers 16 das Obsonium, aber nur mit einem Worte, erwähnt.

Die Dichtung ist gut und witzig (z. B. Vers 30). Die Redensart Vers 52 scheint auf eine längere Exposition zu deuten, als folgt, sowie das *Omnium primum dum* Vers 53, das auch schon Vers 50 da war.

Von Vers 60 an wechselt das Versmass, und die Stelle von Vers 61—82 ist in Senaren abgefasst; ob echt, ob unecht, dürfte schwer zu bestimmen sein. Doch sind einige Indicien. Wie kann sich Tranio Vers 71 wundern, dass der Knabe erscheint, da er Vers 57 selbst verlangt hatte, Philolaches solle ihm den Hausschlüssel herausschicken, mit dem er denn auch hier zuschliesst. Ferner ist der Auftrag Vers 73 völlig überflüssig und matt. Die *ludi* und die ganze Aeusserung Vers 79 und 80 ist offenbar aus Amphitruo I, 1, im viertletzten Verse: *Viro fit, quod numquam quisquam mortuo faciet mihi*, entlehnt. Es scheint mir also, dass nach Vers 60 eine Lücke gewesen sein mag, das heisst, dass der echte Schluss weggefallen sein mag und verloren gegangen, und dass ein Späterer, um ihn zu ersetzen, das jetzige Ende hinzu dichtete, und zwar, weil es ihm bequemer war, in Senaren. Denn sonst ist gar kein Grund einer solchen Veränderung vorhanden.

(Act II. Scene II.) Theuropides tritt auf. Tranio macht ihm weiss, es spuke im Hause, und wohne deshalb schon seit längerer Zeit kein Mensch mehr darin. Er jagt ihm dergestalt Furcht ein, dass er unter Anrufen des Hercules, schnell davon eilt, um zu dem zu gehen, der ihm das Haus verkauft hat, und sich zu erkundigen.

Diese Scene ist vollkommen richtig gehalten und echt komisch.

(Act III. Scene I.) Der Wucherer kommt, der dem Philolaches Geld vorgeschossen, und verlangt die Interessen. Theuropides kehrt zurück, und fragt den Tranio deshalb. Tranio sagt, Philolaches habe ein Haus und zwar das des Nachbars gekauft. Theuropides, darüber erfreut, befriedigt den Wucherer, und wünscht das Nachbarhaus in Augenschein zu nehmen.

Auch gegen diese Scene ist nichts weiter zu erwähnen, als dass Vers 79—85 ein Cento vorkommt, der unfehlbar untergeschoben ist. Sonst geht Alles seinen guten Gang.

(Act III. Scene II.) Phaniscus, des Callidamates Diener, kommt, um seinen Herrn abzuholen. Er hält einen Monolog über die Dienerpflichten, und geht dann nach der Thüre des Philolaches. Diese Scene, die in den Codicibus vielfache Lücken hat, geht ächt nur bis Vers 37. Was von da an folgt, ist zweifelsohne später hinzu gedichtet, um den zweiten Sclaven, der in der folgenden Scene vorkommt, schon hier persönlich einzuleiten. Dies war aber gar nicht nöthig, weil in der Regel keine Person in der Komödie der Alten ohne Begleitung auftrat, und dann leicht einer unter ihnen bei Gelegenheit etwas darein geben konnte. So erscheint Menaechmen 5, 6, 44 ein ähnlicher Sprecher, ohne vorher besonders eingeleitet worden zu sein. Die beiden Hauptgründe sind: 1) dass in den Codicibus, wo diese Partieen verschoben erscheinen, der Cento von der ächten Scene getrennt steht, und dass 2) der Cento eine Poesie, Redensarten und Witze enthält, wie sie ästhetisch unmöglich gebilligt werden können.

(Act IV. Scene II.) Die Beiden kommen aus dem Hause des Nachbars wieder heraus. Theuropides ist erfreut, und schickt den Tranio aufs Land, um seinen Sohn, den er draussen glaubt, herein zu holen. Tranio jedoch geht durch einen Umweg ins Haus zu den Schmausenden.

Die Scene ist trefflich.

(Act IV. Scene III.) Die Diener des Callidamates sind indessen am Hause des Philolaches beschäftigt gewesen, um eingelassen zu werden oder zu ergründen, warum Alles still darinnen ist. Endlich kommen sie hervor und äussern ihr Befremden darüber. Theuropides will sie belehren. Da belehren sie ihn, und er findet, dass er betrogen ist. Zugleich erfährt er von ihnen die Loskaufung der Philematium.

Auch diese Passage hat keinen Anstoss, und ist in hohem Grade komisch.

(Act IV. Scene IV.) Simo kommt vom Markte zurück, und von ihm erfährt nun Theuropides die Richtigkeit des Hauskaufs. Er bittet den Simo um seine Diener und Geisseln, den Tranio zu strafen. — Alles sehr gut. Nur Vers 40 und 41 dürften späterer Zusatz sein, wegen 39 und 46.

(Act V. Scene I.) Tranio hat für seinen Dienst und ausgeführten Schwank schlechten Lohn erhalten. Er hat die Genossenschaft aus dem Hause durch den Garten an einen sichern Ort geführt. Als sie dort Rath halten, was zu thun sei, wird er von den Uebrigen separirt, und muss nun auf sein eigenes Heil denken. Er erwartet den Alten. Dieser kommt. Tranio merkt

bald, dass es auf sein Verderben abgesehen ist. Er retirirt sich also auf einen Altar, um sicher zu sein.

Auch hier ist gute, gründliche Dichtung; jedoch nicht ohne Mischung von Mangelhaftem und Auffallendem, das nur um den Platz auszufüllen dazusein scheint.

Der 2. Vers, der sich auf die Bedeutung des Wortes *nauci* bezieht, ist eine grosse Sonderbarkeit.

Der Uebergang Vers 3. auf die Erzählung durch *Nam* ist logisch nicht richtig, da das Erzählte kein Beweis von Unerschrockenheit ist.

Vers 12 sieht man nicht, was eigentlich das *pergunt turbare*, in Bezug auf den gegenwärtigen Fall sein kann, da Tranio weiter nichts gethan hat, als dass er heraus gegangen ist.

Vers 57 ist ziemlich affectirt und unverständlich. So ist auch Vers 63 eine Art Auswuchs, der besser wegfiele.

Der Spass Vers 66 mit *assus* und *elixus* kehrt auch Poen. 1, 2, 70 wieder.

(Act V. Scene II.) Callidamates kommt als Abgesandter, und bewirkt die Verzeihung.

Vers 14 sieht man nicht, weshalb Callidamates den Tranio *inscitissimus* nennt, was nichts anders als: o du Thor bedeutet.

Der ganze Schiedsrichterstreit ist überhaupt unpassend, da ja Theuropides der Herr und Tranio der Sclave ist.

Vers 21 ist etwas platt.

Warum Vers 22 Callidamates den Tranio persuadiren will, vom Altare wegzugehen, und ihn darauf sitzen zu lassen, ist wenig ersichtlich; denn Schaden kann er ihm doch wohl nicht zufügen wollen.

Was Vers 42 Theuropides einräumt, ist unstreitig etwas zu viel gesprochen.

Eine Unschicklichkeit ist Vers 54 *Nequidquam nevis*, da die Sache ja ganz auf dem eigenen Willen des Theuropides beruhte.

Endlich ist die Willensumkehrung des Alten Vers 58 immer etwas zu plötzlich.

Das Resultat unserer Untersuchungen über die Mostellaria ist, dass wir sagen: Das Stück gehört unfehlbar zu den bessern. Die Diction ist ächt und gut, die Handlung ergötzlich, der Dialog munter. Auszunehmen sind von diesem Allen die offenbar untergeschobenen Stellen, die wir bezeichneten. Dennoch finden sich aber unter den andern auch verschiedene Scenen mit ähnlichen Mängeln, wie im Miles, die denn allerdings wohl darauf hindeuten könnten, dass auch die Mostellaria das Product zwar eines guten Dichters, aber doch keines Plautus sein dürfte.

Die besten Scenen sind: I, 1. I, 4. II, 1. II, 2. III, 1. IV, 2 IV, 3. IV, 4. In den übrigen sind mancherlei bald mehr bald minder bedeutende Scrupel, wie sie in einer ächten und zweifelfreien Plautine nicht erscheinen dürfen. Denn eben in dem gänzlichen Freisein von dergleichen Bedenken characterisirt sich das Werk eines wirklich grossen Dichters. Wir stellen also die Mostellaria ungefähr in denselben Rang, wie den Miles, geben jedoch zu, dass sie einige nicht unbedeutende Vorzüge vor diesem in der Ausführung habe.

Persa.

Im Perser geht die Handlung einzig unter Sclaven vor, die jedoch gewissermassen von Distinction sind, da sie selbst auch wieder andere Untersclaven unter sich haben. Die Hauptbegebenheit besteht darin, dass der Leno Dordalus, welchem Toxilus seine Geliebte abkauft, um das Kaufgeld betrogen wird, indem Sagaristio ihm in persischer Kleidung die gleichfalls orientalisch gekleidete Tochter eines Parasiten, als eine vom Herrn des Toxilus in Persien erworbene Gefangene, zum Verkaufe bringt, und der Parasit nach geschehenem Kaufe die Tochter alsbald reclamirt.

Unverkennbar ist die grosse Lebendigkeit und Gelenkigkeit, mit der der Dialog durchgängig von Statten geht; unverkennbar auch der heitere und schwunghafte Ton, der im Ganzen vom Anfang bis Ende herrscht, und durch den das Stück eine grosse Aehnlichkeit mit dem Stichus erhält. Eben so unverkennbar ist aber auch, dass eben dieser so schwunghaft gehaltene Ton mit der Simplicität der ächten Plautinen nicht wohl in Einklang gebracht werden kann; so wenig, wie die etwas sehr ungenierte und ungezügelte Metrik, die in vielen Theilen herrscht, und endlich die allerdings nicht zu verleugnenden schlechten Verse, deren nicht wenige darin gefunden werden. Dies Alles zusammen muss uns schon an sich zu dem Urtheile stimmen: der Perser gehöre nicht der eigentlich plautinischen, sondern einer bedeutend späteren Epoche an, und sei vielleicht eine Art Nachahmung des Pseudolus, in dem der hinters Licht geführte Ballio so vorzüglich gefallen hatte.

Als übelgebaute Verse will ich folgende hier aufführen: I, 3, 86. II, 1, 8. 12. II, 2, 35. 52. 57. II, 3, 19. 20. 22. II, 4, 2. 9. III, 1, 58. IV, 1, 8. IV, 3, 3. 15. 17. 19. 29. 33. IV,

4, 10. 11. 92. IV, 6, 18. V, 1, 7. 9. V, 2, 6. 11. 21. 59. 67. 73., die wohl grösstentheils den Stempel einer späteren als der plautinischen Zeit an sich tragen möchten.

Reminiscenzen aus andern Plautinen kommen gleichfalls vor. So erinnert I, 1, 11 wohl offenbar an Bacch. 4, 7, 72. und II, 5, 26. *boves bini hic sunt in crumena* ziemlich deutlich an Asin. 3, 2, 44. Ferner Vers III, 1, 11 an Aulularia I, 3, 8. desgleichen V, 2, 1 sqq an. Bacch. V, 1, 1 sqq. und so Mehreres. Am meisten aber muss das ganze Sujet an Pseudolus erinnern.

Kommen nun noch, wie der Erfolg erweisen wird, logische Gebrechen hinzu, so dürfte wohl der Zweifel, ob der Perser eine wahre Plautine sei, in bedeutendem Grade als begründet erscheinen.

(Act I. Scene I.) Toxilus klagt dem Sagaristio seine Geldnoth, und beide beschliessen etwas auszudenken, was Hülfe schaffen könne.

Gleich vom Anfang hat das *princeps* keinen Sinn, und muss vielleicht *praeceps* heissen. — Wie kann ferner Vers 2 schon das Perfect *superavit* stehen, statt *ei superandae sunt?*

In der Rede des Sagaristio passt die Application Vers 10 — 12 wenig zur Protasis 7 — 9.

Auch ist die Redensart *in pectore suo collocare* ungewöhnlich.

Vers 13 ist das doppelte ganz gleiche *contra me adstat* gewiss keine Schönheit.

Vers 19. ist das Anerbieten des Sagaristio sehr befremdend, da er doch, wie sich hernach alsbald zeigt, nichts hat.

Das Bekenntniss Vers 21 22. steht ziemlich in Contrast mit Vers 11 und 12. Denn wenn Sagaristio länger als ein Jahr zu entbehren war, so konnte er doch nicht unentbehrlich sein.

Die Frage Vers 25: *Jam servi hic amant?* erscheint gewiss sonderbar, die Antwort des Toxilus aber sehr tautologisch.

Einfältig ist Vers 47 die Frage: *Nempe habeo in mundo?* und ebenso Vers 48: *Quidquid erit, recipe te ad me,* da beides für das Verhältniss zu plötzlich kommt.

Ungeeignet erscheint auch Vers 51 *morologus fio,* und Vers 53: *recipe te, quantum potes; cave fuas mihi quaestione* ist ganz unpassend, bei so zufälligem Zusammentreffen, nach so langer Trennung.

Diese erste Scene hat vom Anfang bis Ende ähnliche Unstatthaftigkeiten wie Bacch. I, 1. und ist eben so wenig vom Plautus, wie jene, ob si gleich wegen des muntern Tons dem Unkundigen leicht eben so trefflich, elegant und classisch erscheinen dürfte, als jene zweifelsohne bisher den Meistern erschienen ist.

(Act I. Scene II.) Der Parasit Saturio tritt auf, und erklärt nach einigem Philosophiren, dass er zum Toxilus hinein will, um etwas für seinen Gaumen zu suchen. Hier ist die Poesie nicht zu tadeln; aber besondere Verse erscheinen Vers 8, 15, 17, 22.

(Act I. Scene III.) Toxilus erklärt dem Saturio, dass er seine Tochter verkaufen lassen muss, wenn er anders bei ihm essen will. Saturio geht sie zu holen; Toxilus, um einen Diener mit der Nachricht an seinen Schatz zu schicken, dass er sie bald freikaufen werde.

Singuläre Verse sind Vers 27, 28, 62.

Die Sachen betreffend, so ist Verschiedenes zu bemerken. So sagt Toxilus Vers 37, er habe den Tag zuvor 600 *numos* vom Saturio verlangt, da er doch wissen musste, dass bei diesem nichts vorhanden war. Auch die vom Saturio Vers 30 sqq. genannten Gerichte sind etwas befremdend, da ein Sclav dergleichen seinem Parasiten nicht auftischen konnte. Viel besser ist in dieser Hinsicht der Sclavenschmaus im Stichus gehalten.

Ein Hauptfehler aber geht bei der Einleitung zum Verkauf der Tochter vor, Vers 65. Diese Einleitung musste nothwendig so geschehen, dass der Verkauf sogleich als ein Scheinverkauf bezeichnet wurde. Das geschieht aber keineswegs, und Saturio gestattet denselben als wirklichen Verkauf, und nun erst gegen Ende der Scene Vers 83 wird die Assertion erwähnt.

Vers 68 empfiehlt ferner Toxilus dem Parasiten, seine Tochter zu lehren, was sie für Red' und Antwort geben soll, wenn sie über ihre Herkunft, Eltern Vaterland gefragt wird, was sich im Voraus auf die langwierige Prüfung IV, 4, 57 — 99 bezieht. Allein auch diese Sache erscheint hier zu wenig eingeleitet. Diese Verstellung und Verkleidung musste vorher genauer benannt werden. Speciell aber musste nothwendig und ausdrücklich erwähnt werden, dass die Verkleidung persisch sein solle, weil davon das Stück den Namen, und die ganze Begebenheit ihre Bedeutung hat. Denn das Mädchen soll als eine vom Herrn des Toxilus erworbene orientalische Gefangene erscheinen.

Dazu kommt, dass IV, 3, 40 — 66 der angeblich vom Herrn aus Persien an den Toxilus geschriebene Brief, der eine so grosse Rolle bei der Intrigue spielt, und daher hier nothwendig im Voraus erwähnt werden musste, hier auch mit keiner Sylbe vorkommt.

Vers 80 geschieht sehr läppisch der Aedilen Erwähnung,

und ist das *dare debet* sehr überflüssig; wiewohl vielleicht der ganze Vers unächt.

Ungeschickt sind auch Vers 81 die Worte des Saturio: *Sed ego horum nihil scio,* die nur sehr unpassend sagen, was sie sagen sollen. Und so findet sich Manches in diesem scheinbar gut gehaltenen und munteren Dialog, was uns trotz aller Anmuth und Zierlichkeit, am Ende doch auf den Gedanken bringen muss, dass wir nichts als faule Fische vor uns haben.

(Act II. Scene I.) Lemniselene schickt die Sophoclidisca an ihren Geliebten ab, um ihn zu mahnen, dass er sie loskaufen soll. Sie hat dies der Sophoclidisca wohl zehnmal vorgesagt, so dass diese sich hier über diesen Mangel an Vertrauen zu ihrem Verstande beklagt. Die Sache ist Parallele mit dem Anfang der folgenden Scene, wo das Gleiche vom Toxilus mit Paegnium geschieht.

Diese kleine Scene ist eine der erbärmlichsten. Vers 1 ist *fuit* hinten lang gebraucht. Der 3. Vers ist schlecht rhythmisch gebaut, und eine Nachahmung von Amph. II, 1, 87. — Was soll ferner Vers 7 der Ausdruck *fans atque infans?* — Auch Vers 8 hat eine merkwürdige rhythmische Gestaltung. — Sehr sonderbar sind die wenigen Worte, die Vers 10 Lemniselene sagt, und nach denen sie augenblicklich hineingeht. — Auch die Redensart am Schlusse: *ejus aures, quae mandata sunt, onerabo,* ist befremdend gebaut.

(Act II. Scene II.) Toxilus schickt den Paegnium seinerseits an die Lemniselene, um ihr ihre baldige Befreiung anzukündigen, und geht dann ab. Die beiden Abgesandten treffen unterwegs zusammen, und Sophoclidisca will wissen, was Paegnium für einen Auftrag habe. Sie foppen einander und verrathen nichts, ausser dass sie einander sagen, von wem und an wen sie gehen, und trennen sich dann.

Etwas Merkwürdiges ist, dass beide Liebende ihren Boten die Sache nicht nur mündlich aufgetragen, sondern ihnen auch noch Briefe deshalb mitgegeben haben. S. Vers 13. 65. 66. Denn wenn das Eine geschah, war doch das Andere nicht nöthig. Auch ist bemerkenswerth, dass in der vorigen Scene des Briefs gar keine Erwähnung geschieht, und es will fast scheinen, als ob die Briefe erst bei einer spätern Redaction oder Aufführung hinzugekommen wären, als ein allerdings nicht ganz unwirksames Motiv. Dazu kommt, dass bei der Visitation Vers 43 sqq. der Briefe gar keine Erwähnung geschieht. Ferner gehen, wenn man Vers 13. 14. die *tabellas* und Zugehöriges streicht, die Verse

ganz wohl ohne Abweichung von Statten, indem aus Vers 13—15 dann ein Vers wird.

To. Ábi modo. P. Ego laudábis faxo. Césso ire ego, quo missa sum?

Endlich, wird die ganze Scene ganz wohl geschlossen, wenn die 4 letzten Verse wegbleiben (65 — 68), weil dann die Dichtung mit sich selbst in Harmonie bleibt, die durch diese vier Verse gänzlich gestört und gebrochen wird. Das Resultat vom Ganzen ist nämlich, dass weder das Eine noch das Andere etwas von seinem Auftrage verräth, ausser nur, wohin sie gehen. Nachdem sie nun einander so lange gefoppt und nichts bekannt haben, ist es sehr ungeeignet, wenn sie nun denn noch zum Schlusse einander die Briefe zeigen. Aber auch in dieser Stelle kommt noch eine besondere Ungeeignetheit vor. Sophoclidisca fragt nämlich: *Quid istic scriptum?* und die Antwort ist: *Juxta tecum, si tu nescis, nescio; nisi fortasse blanda verba.* Was in aller Aufrichtigkeit gesprochen erscheint. Nun wusste aber doch Paegnium ganz wohl, wovon der Brief handelte.

Kurz diese ganze Tabellensache ist späterer Zusatz und Ausschmückung, um noch ein scenisches Motiv mehr bei dieser Begebenheit anzubringen.

Was nun die Einzelnheiten betrifft, so ist darüber Folgendes zu notiren.

Vers 7. ist die Rede: *Bona pax sit potius* eine sehr schale und platte; eben so, was Toxilus Vers 10 sagt: *aliquid te peculiabo.* Vers 11 und 12 ist der Sinn sehr mühsam ausgedrückt, und Vers 17 ein sehr gesuchter Witz. Die nächst folgenden Witze dagegen, Vers 19 — 28, sind gut. Unverständlich aber Vers 29: *Nemo — arbitratust.* Wie Vers 33. das *vicisti* zu verstehen sei, sieht man nicht klar. — Nach Vers 46 kommen 5 Verse, in denen über die Gebühr der Eine blos gelegentlich und wortspielsweise angezogene *locus de amando* ausgedehnt wird, höchst wahrscheinlich ein neuer Zusatz späterer Zeit, um die Annehmlichkeiten dieser allerdings, wenn sie gut gespielt wurde, gewiss angenehmen Scene noch zu vermehren. Dies geschieht aber auf eine so ungeschickte Art, dass der Zusatz sogleich von selbst als unächt in die Augen springen muss. Man kann also mit gutem Fug Vers 47 — 51 in Klammern schliessen.

Das Resultat über diese Scene ist, dass sie neben vielem Hübschen manches Unpassende und einiges Untergeschobene enthält.

(Act II. Scene III.) Sagaristio hat von seinem Herrn Geld in die Hände bekommen, um dafür Kühe zu kaufen. Dieses

Geld will er dem Toxilus geben, um dafür Lemniselene freizumachen.

Vers 13 ist die Rede: *boves quos emerem non erant*, etwas undeutlich, und unverständig das unmittelbar vorhergehende: *hoc argentum alibi abutar.* Denn dies liegt eigentlich gar nicht in der Fabel. Sagaristio musste sich nur dieses Geldes bedienen wollen, um dem Toxilus unterdessen auszuhelfen. An das *genio suo indulgere* durfte er hier dabei noch nicht denken; denn dass dies späterhin möglich ist, wird erst durch andere Umstände herbeigeführt, von denen Sagaristio hier noch nichts wissen kann. Eben so unpassend ist natürlich auch das Vers 15 Folgende. Das Ende des Monologs ist ganz elend, und auch die Verse sind schlecht.

(Act II. Scene IV.) Dieser ganze Dialog zwischen Paegnium und Sagaristio ist nicht weniger elend, als der vorhergegangene Monolog, und ein Zusammenhang von vielem Unsinn. Der Hauptgegenstand ist, dass Sagaristio wissen will, wo Toxilus ist, und dass ihm dies Paegnium nicht sagen kann, oder nicht sagen will. Hieraus entspinnt sich eine Raillerie, die nur zu viel Erbärmlichkeiten hat, um ihren Zweck auf gute Art zu erreichen.

Gleich Anfangs ist der Ausdruck *pensum* für: Auftrag, ganz unpassend hier. Ganz anders Bacch. 5, 2, 36. Men. 5, 2, 45. Mer. 2, 3, 62. Eine solche Sendung kann man nicht *pensum* nennen.

Vers 7 ist das Schimpfwort *venefice* eben so unpassend, und hat keinen Sinn.

Desgleichen Vers 11 *cucule*, das von lüsternen Liebhabern gebraucht wird, und hier unmöglich passt.

Ganz solök und elend ist Vers 13: *Video ego te etc.*, so wie die Erbärmlichkeiten, die darauf folgen.

Vers 16 sagt Sagaristio: *Potin', ut molestus ne sies*, während er es doch ist, der dem Paegnium durch seinen Aufenthalt beschwerlich wird. Ganz sinnlos ist auch das, was Paegnium erwiedert: *Quod dicis, facere non quis.*

Eben so Vers 19 die Frage *Quid hoc?*

Desgleichen sind Vers 23. 24. ohne logisches Verhältniss.

Der Verfasser der Scene wollte eine der so beliebten sclavischen Zankscenen componiren; er hatte aber nicht Lust, oder es fehlte ihm die Kraft, um sich dabei die gehörige Mühe zu geben, und so nähete er lauter Elendigkeiten zusammen, deren mangelhafte Beschaffenheit jedoch vielleicht von sehr Wenigen bemerkt worden ist.

(Act II. Scene V.) Diese 5. Scene dagegen ist, mit Aus-

nahme einiger metrischen Unregelmässigkeiten, sehr gut gesetzt; nur dass sie eine Nachahmung von Asinaria III, 2, ist.

(Act III. Scene I.) Der Parasit bringt seine Tochter geführt, die ihm über sein Vorhaben bescheidene Vorwürfe macht, jedoch sich schliesslich in die Absicht des Vaters ergiebt.

Die Scene ist leidlich gehalten. Nur das ist zu bemerken, dass das Verkaufen an mehrern Stellen als ein wirkliches Verkaufen, nicht blos als Scheinverkauf betrachtet zu werden scheint. Die Stelle Vers 33 — 36 hat einen schielenden Sinn.

(Act III. Scene II.) Dordalus tritt heraus, erwartend, ob Toxilus die Lemniselene heute als zum Termine freikaufen wird.

(Act III. Scene III.) Toxilus kommt heraus und übergiebt ihm mit Scheltworten das Geld. Der Leno empfängt es und geht auf den Markt, um das Geld untersuchen zu lassen und das Geschäft sicher abzuschliessen.

Die beiderseitige Harangue ist gut. Die doppelte, fast gleichartige Aeusserung über die Geldwechsler Vers 31 und 38 auffallend, der Weggang des Leno etwas ungeschickt. Die Art, wie nun eigentlich Lemniselene zum Toxilus hinüber kommt (S. IV, 3, 20. 21.), wird hier und in dem Folgenden weiter gar nicht behandelt. Vielmehr geschieht nun sogleich der Uebergang zur folgenden Intrigue, dem Verkauf der Tochter des Parasiten.

(Act IV. Scene I.) Toxilus heisst den Sagaristio mit dem Mädchen herauskommen. Hierbei ist erstlich zu bemerken, dass die Ausdrücke Vers I *sobrie et frugaliter* bei dieser Begebenheit wenig passend erscheinen, und dass der letzte Vers: *Quas tu attulisti mi ab hero meo usque e Persia,* die Sache offenbar als wirklich ausdrückt, da sie doch nur fingirt ist.

(Act IV. Scene II.) Sagaristio und das Mädchen erscheinen in orientalischer Tracht. Toxilus heisst sie bei Seite treten.

(Act IV. Scene III.) Der Leno Dordalus kommt, erfreut über das abgeschlossene Geschäft und erhaltene Geld vom Markte. Toxilus macht sich an ihn, lässt ihn den angeblich von seinem Herrn aus Persien geschickten Brief lesen, und räth ihm, das Mädchen zu kaufen. Beide treten bei Seite, während Sagaristio mit der Jungfrau hervortritt.

Hier stösst zuerst wieder wegen des Briefs ein Zweifel auf. In der ersten Scene am Schlusse ruft Toxilus dem Sagaristio zu, er soll auch den Brief mit herausbringen, zweifelsohne um denselben ihm im Beisein des Dordalus zu übergeben. Hier hat ihn aber Toxilus schon und lässt ihn den Dordalus lesen, Sagaristio aber muss thun, als ob er eben aus dem Hafen käme. Offenbar war es oben nicht nöthig, den Sagaristio den Brief

mit herausbringen zu lassen, oder es musste gezeigt werden, wie der Brief in die Hände des Toxilus gekommen sei. Hier ist also eine gewisse Unordnung in der Zusammenstellung sichtbar.

Was nun hier bei geleisteter Zahlung Vers 13 und 15, 16 dennoch das *credo* noch zu bedeuten haben könne, ist nicht zu ersehen, so wenig als der Sinn des *enicas* Vers 15, und Vers 18 der Wunsch: *At tibi di benefaciant omnes!* Denn die Sache war ja durch Zahlung abgemacht.

(Act IV. Scene IV.) Sagaristio spricht mit dem Mädchen über die Stadt Athen. Dordalus examinirt sie, kauft sie, und geht, das Geld zu holen.

Die Scene ist nicht ohne Interesse. Der moralische Anstrich in den Antworten des Mädchens besticht. Die Verse fliessen leichthin, die Charactere sind mannichfaltig. Zu besondern Bemerkungen finden wir uns bei folgenden Gegenständen veranlasst.

Der Witz Vers 24 hat durchaus keinen Sinn. Denn warum soll der Leno, wenn er sich nicht gegen die andringenden Liebhaber verwahrt, sich selbst eiserne Fesseln schmieden lassen?

Ferner aber: warum soll er überhaupt diese Liebhaber von seiner Thüre abweisen, und noch dazu *optimos viros*, d. h. *opulentos*, da ihm im Gegentheil deren Anwesenheit lieb sein muss. Man vergl. Vers 105.

Ziemlich unpassend ist die Rede Vers 33 sqq. in des Dordalus Munde.

Auch wird ziemlich unpassend durch Vers 42 die Einleitung zur folgenden Ausforschung gemacht.

Ueberhaupt erscheint dieses Examen nach dem, was bereits gesprochen worden, völlig überflüssig. Dordalus hat seine Bereitwilligkeit zum Kaufe erklärt, und gefragt, wie hoch der Preis sein solle. Es musste daran gelegen sein, den Handel so bald als möglich abzuschliessen. So erscheint also dieser Verzug durch das Examen völlig übrig.

Die Ausforschung ist blos darauf berechnet, die Gestalt des Mädchens vor das Publicum zu bringen, und es durch ihre Antworten zu ergötzen. Was diese Antworten selbst betrifft, so gehen sie ganz ausser der Wahrscheinlichkeit, und sind eher geeignet, Verdacht beim Dordalus, als Neigung zum Kaufe zu erregen.

Was aber eine Hauptsache ist: da das Mädchen *ex Arabia penitissima* sollte hergekommen sein, so musste nothwendig gezeigt werden, wie sie das Lateinisch gelernt habe, oder es musste etwas Aehnliches wie im Poenulus geschehen. Alles dieses

geht hier gar sehr ausser den Grenzen der Wahrscheinlichkeit, und ist folglich — poëtischer Fehler.

Wie Vers 72 Toxilus wegen des Namens so ängstlich sein kann, sieht man nicht, da die Instruction doch so sorgfältig vorhergegangen war.

Eben so wenig überhaupt, wie der Leno mit diesen Antworten zufrieden sein kann.

(Act IV. Scene V.) Toxilus unterrichtet den Sagaristio, was ferner zu thun sei.

Da der dem Dordalus gespielte Streich ein reiner Betrug ist, so kann Vers 3 die Rede des Mädchens unmöglich als angemessen erscheinen.

(Act IV. Scene VI.) Dordalus bringt das Geld. Sagaristio nimmt es, und sagt, dass er damit seinen ihm ganz ähnlichen Bruder, der hier Sclav sei, loskaufen wolle. Auf Befragen sagt er noch seinen sehr abenteuerlichen Namen.

Die Dichtung dieses Namens, so komisch sie auch ist, geht doch etwas ins Läppische. Es gehört durchaus ein Wille dazu, um dabei lachen zu sollen, wenn man ja dabei lachen will.

Die Vers 11 erwähnten Aufträge, so wie auch selbst die Loskaufung des Zwillingsbruders stehen in etwas mit IV, 5, 5, wo Toxilus sagt: *Simulato, quasi eas prorsum in navem*, sowie mit der eigenen Aeusserung des Sagaristio hier Vers 27: *nam animus in navi est meus* in Widerspruch. Denn wollte er alsbald wieder zu Schiffe, so konnte er zu diesen Sachen wenig Zeit haben. Die Idee des Zwillingsbruders ist aber hier angebracht wegen der Schlussscene V, 3 Vers 52—56, wo Sagaristio wieder in seiner eigenen Gestalt erscheint, jedoch vom Dordalus fast als der Perser erkannt wird, und sich dessen Zwillingsbruder nennt.

(Act IV. Scene VII.) Toxilus gratulirt dem Dordalus zum Kaufe. Dordalus geht hinein, um etwas anzuordnen. Toxilus ruft den Saturio. Dieser kommt.

Eine Verkehrtheit ist, dass Dordalus das Mädchen nicht mit hinein nimmt, da er sie doch gekauft und bezahlt hat.

(Act IV. Scene VIII.) Dordalus kehrt zurück. Toxilus empfiehlt sich ihm und geht fort.

Es ist eine völlige Thorheit, was Dordalus Vers 1 und 2 berichtet, und offenbar ähnlichen Stellen in andern Stücken nachgeäfft. Denn hier hat diese Sache ganz und gar keinen Zweck noch Wirkung.

So hätte sich auch Toxilus bereits früher fortmachen können.

(Act IV. Scene IX.) Saturio vindicirt seine Tochter, und citirt den Dordalus vor Gericht. Sie gehen zusammen ab.

Wie aber Dordalus sich hier kann so geduldig mit fortschleppen lassen, begreift man nicht.

(Act V. Scene I.) Toxilus lässt Alles zum Schmause herbeibringen, und setzt sich mit Lemniselene, Sagaristio und einem zweiten für diesen bestimmten Mädchen zum Trinken.

Dass Sagaristio bei Vers 18 gar nichts erwidert, ist befremdend.

Die Verse in dieser Scene sind grossentheils sehr holprig.

(Act V. Scene II.) Dordalus kommt lamentirend zurück, erblickt die Schmausenden, macht sich an sie, und wird von ihnen gemisshandelt und verspottet.

Die Lamentationen des Dordalus sind fast dieselben mit denen des Nicobulus in den Bacchiden V, 1 zu Anfang; die Verse der Scene grossentheils schlecht gebaut, und oft nur gewaltsam in ein Mass zu bringen. So Vers 5, 6, 8, 9, 11, 21, 23, 40, 59, 71, 73.

Ganz ohne Sinn ist Vers 77 *Et post dabis sub furcis*, und nicht viel besser Vers 78 *Anne hic etc.*

Allein ein Hauptmangel und auffallender Umstand ist, dass Saturio bei dem Schmause ganz wegbleibt, da er doch um dessen willen seine Tochter preisgegeben. Freilich musste er hier wegbleiben, wenn der Leno sollte noch einmal erscheinen und gezüchtiget werden. Dass er aber so ganz, nachdem er die Hauptsache ausgeführt, vom Schauplatze verschwindet, ist wenigstens als ein auffallender Umstand zu bemerken.

Nehmen wir nun das im Einzelnen Bemerkte hier nochmals zusammen, so kann es wohl nicht fehlen, es muss sich das von uns oben schon ausgesprochene Urtheil mehr und mehr bestätigen: der Perser ist nur eine Schein-Plautine, keine wahre, und gehört einem spätern Dichter, der jedoch nicht ganz unglücklich den Ton und Gang plautinischer Dichtung in ihren muntersten Darstellungen nachzuahmen strebte.

So haben wir denn also nicht umhin gekonnt, bereits eine nicht unbedeutende Anzahl der unter des Plautus Namen vorhandenen Komödien entweder mit einem Obelus zu bezeichnen, oder aus der Reihe der wahren Plautinen gänzlich zu streichen. Dahin gehörten: Bacchides, Epidicus, Menaechmen, Mercator, Miles, Mostellaria und zuletzt auch der Perser, in welchen allen, bei oft unverkennbarem Talent für dramatische Darstellung, Versification und Diction, sich dennoch von Seiten der Logik, Characteristik, Composition und Versbau so bedenkliche Mängel

vorfinden, dass wir ihnen unmöglich das Siegel der Plautinität unangetastet an der Stirne lassen können. Trägt aber eins das Siegel der Unechtheit unverkennbar an sich, so ist es das Stück, zu dem wir nun kommen,

Der Poenulus,

der ohne Bedenken gleichfalls aus der Reihe der echten Plautinen gestrichen werden muss; die logischen Mängel sind zu stark und zu zahlreich, und die Nachahmungen und Entlehnungen aus andern Stücken zu auffallend. So steht z. B. der Vers III, 5, 9, *Utcunque est ventus, exin velum vortitur*, mit eben so viel Worten im Epidicus I, 1, 47. Ebenso der, I, 2, 96 *Pulcrum ornatum turpes mores pejus coeno collinunt* wörtlich Mostellaria I, 3, 133.

Selbst der ganze Prolog ist theils in seinem ganzen Bau und seiner Länge eine offenbare Nachahmung des zum Amphitruo, theils hat er in seinen einzelnen Theilen nur zu auffallende Anklänge aus andern Prologen. So findet sich z. B. der Witz Vers 81. 82 fast ganz ebenso Menaechmen Prolog Vers 54. — Aus dem Amphitruo aber ist offenbar die gesetzgeberische Stelle Vers 16—45. Cf. Am. prol. Vers 65—85. Desgleichen der Uebergang zum Argumentum Vers 46 vergl. Am. prol. 95. 96. — So ist auch Vers 40 die Wendung: *Et hoc quoque etiam* unbezweifelt aus Am. prol. 81, welche Stelle zweifelsohne mit Fug und Recht aus dieser vervollständigt werden kann, weil gar die Frage nicht ist, dass der Dichter des Poenulus vorzüglich den Amphitruo vor Augen gehabt hat. Auch die *palma* Vers 37 ist aus Amphitruo prol. 69.

So ist der *praeco* Vers 11 offenbar aus dem Prolog zur Asinaria Vers 4 entnommen worden.

Das Wort *gnarures* Vers 47 kommt nur noch Mostell. I, 2, 17 vor.

Untergeschoben ist vielleicht die ganze Stelle Vers 48—58, theils weil so der Zusammenhang vernünftig wird, theils weil der Inhalt der Stelle manche Sonderbarkeiten und Unbegreiflichkeiten umfasst, wie z. B. Vers 56: *nam argumentum hoc hic censebitur*, nebst den folgenden beiden Versen; desgleichen Vers 51: *sin odio sit, dicam tamen*, welchen Verstoss gegen das Publicum sich wenigstens ein gescheuter Dichter nicht zu Schulden kommen lassen durfte. Vers 48, 49 enthalten eine Sonderbarkeit, und 54 eine Unerklärbarkeit, wenn man die Benennung nicht

als Witz betrachten will. So aber wäre es doch nur ein sehr läppischer.

Vers 71 kommt *Acheruns* mit kurzem A vor, und eben so IV, 2, 9 und I, 2, 134, lang nur I, 3, 22. Da das Wort nun in den echten Plautinen nur lang gebraucht wird, so ist auch dieser Umstand als ein verdächtiger zu betrachten.

Der Witz Vers 116 mit dem Doppelsinn des *tenere:* verstehn, und einen Faden halten beim Spinnen, ist sehr affectirt.

Am Ende des Prologs sind einige untergeschobene Verse, die sich durch ihr Verhältniss zu den folgenden alsbald als spätern Ursprungs kund geben.

(Act I. Scene I.) Agorastocles klagt seinem Diener, dem Milphio, seine Noth, und Milphio verspricht ihm, mit Hülfe des Collybiscus den Leno, der ihn plagt, hinter das Licht zu führen.

Gleich der Anfang hat grosse Unschicklichkeiten. Wie kann Vers 14 etc. Milphio seinem Herrn eine solche Proposition machen? und wie kann Vers 17 etc. Agorastocles dergleichen selbst gestatten wollen?

Wenn Agorastocles, wie er Vers 38 sagt, so viel Geld hat, warum kauft er seine Geliebte nicht los?

Nach dem vom Milphio gemachten Vorschlage musste Agorastocles alsbald darauf dringen, ihn sogleich ins Werk zu setzen. Statt dessen erklärt er Vers 60, in den Tempel der Venus zum Fest der Aphrodisien gehen zu wollen.

Nachdem nun aber Vers 65 Milphio ihn gemahnt hat, die Sache alsbald auszuführen, und ihn Vers 66 aufgefordert hat, mit ihm hinein zu gehen, um den Collybiscus zu instruiren, geht Agorastocles sogleich Vers 69 hinein, Milphio jedoch bleibt draussen, ganz umgekehrt, wie es gewöhnlich zu gehen pflegt, dass der Wichtigere draussen bleibt, die Geringern hingegen hineingeschickt werden. Hier musste nothwendig erwähnt werden, dass Agorastocles dem Collybiscus das Geld geben wolle. S. I, 3, 6.

Am Schlusse treten Adelphasium und Anterastylis heraus, um nach den Aphrodisien zu gehen, und Milphio ruft den Agorastocles gleichfalls wieder heraus, um ihm seine Geliebte zu zeigen.

(Act I. Scene II.) Nachdem beide Mädchen lange mit einander allein gesprochen und Agorastocles und Milphio abgesondert mit einander ihre Bemerkungen über sie gemacht, redet endlich Agorastocles Vers 120 die Adelphasium an, die sich wegen seiner Säumniss in Hinsicht des Loskaufens sehr erzürnt gegen ihn stellt. Agorastocles zwingt den Milphio sie zu besänftigen.

Endlich lässt sich Adelphasium erbitten, den Liebhaber wieder zu Gnaden anzunehmen, und beide Mädchen gehen ab nach dem Tempel.

Jedermann muss fühlen, wie unpassend die Moral über das Putzen der Weiber in dem Munde eines Mädchens ist, die den Eingang der Scene bildet.

Jedermann muss auch fühlen, dass die Verse grossentheils sehr holprig ausfallen, und viele Licenzen haben, da es ohne Zweifel Bacchische sind und sein sollen.

Der Schlussvers der ersten Rede, Vers 22, hat einen unbestimmten Sinn. Was soll nämlich das *perculta* heissen? geehrt, oder geschmückt? In beiden Fällen wird der Sinn schielend. Wahrscheinlich soll es den übrigen Schmuck im Gegensatz gegen das blosse Baden bezeichnen, von dem unmittelbar vorher die Rede ist, und Adelphasium sagt: Ohne den übrigen Schmuck hilft das Baden und Waschen so gut wie nichts. Im Thema ist aber nicht blos vom Baden, sondern auch vom *ornari* die Rede, und davon, dass darin doch ein Mass gehalten werden sollte. Man sieht also, wie wenig dieser Vers zum Uebrigen passt, und da er dazu ein ganz anderes Metrum hat, so ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass er ein späterer Zusatz sei, und dass die Rede der Adelphasium bei Vers 21 schliesst.

Das Gleichniss Vers 30 etc. nebst den Reden und Zwischenreden, 37—43, sind ziemlich ungeschickt, und sehr schlecht versifizirt.

Das Wortspiel mit *assum* und *elixum* Vers 70 ist, wie mehrfach die Witze in diesem Drama, sehr affectirt und herbeigezogen, jedoch in der Hinsicht merkwürdig, als daraus erhellt, dass man nicht *adsum*, sondern *assum* in damaliger Zeit gesprochen habe. Aehnliches siehe Most. V, 1, 66.

Die Rede des Milphio Vers 81 ist offenbar tölpelhaft. Das Bekenntniss des Agorastocles Vers 82 völlig einfältig, und nur wegen des folgenden Verlaufs der Sache hier angebracht. Der darauf folgende Witz des Milphio ebenfalls sehr affectirt.

Auch die Bemerkung 86 ist sehr trivial, und übrigens ganz ohne Sinn, denn Agorastocles hatte eben gar keine *delicias* von sich hören lassen, man müsste denn das Letztere *At perpetuo volo* dafür nehmen, was doch aber eine solche Bemerkung nicht werth war.

Ganz einfältig ist wiederum die Bemerkung der Adelphasium Vers 104: *Viden' tu? pleni sordium oculi qui erant, iam splendent mihi?* Nun will Anterastylis ihr das Auge rein machen, da empört sich Agorastocles darüber und sagt: *Ut tu quidem huius*

oculos illotis manibus tractes aut teras? gleichsam eifersüchtig über diese Berührung, — da doch beide Mädchen sich den ganzen Morgen gewaschen und geputzt haben.

Was will ferner Agorastocles Vers 117 mit seiner Frage: *Ecquid amare videor?* Ohne Zweifel steht sie blos da, um die folgenden Witze herbeizuführen, wobei *ecquid* für *an aliquid* genommen ist, während es bei der Frage selbst Jedermann für *an* nehmen muss.

Als eine metrische Merkwürdigkeit steht Vers 118 *lucrum* vorn accentuirt, da dies Wort sonst überall im Plautus hinten accentuirt wird.

Nachdem vorher Adelphasium Vers 56 sqq. und 111 sqq. ihre Abneigung, schon jetzt in den Tempel zu gehen, sattsam kundgegeben, ist sie es Vers 119 auf einmal zufrieden und meint sogar Vers 127: *Sunt illi aliae, quas spectare ego et me spectari volo*, — ganz im Widerspruche mit sich selbst. So erscheinen aber jene frühern Einwendungen völlig überflüssig und aufgehoben.

Ganz befremdend für das stattfindende Verhältniss ist 129 —136. Adelphasium will sich im ganzen Ernste auf dem Markte präsentiren. Agorastocles ladet sie blos zu einer ganz gewöhnlichen Visite ein, und als sie diese ausschlägt, sagt er: er habe noch etwas Geld übrig, nicht etwa um sie loszukaufen, sondern nur zum gewöhnlichen Bedürfniss, worauf Adelphasium Vers 136 ganz im Ton einer Meretrix erwidert.

In seiner Fürbitte Vers 166—170 begeht Milphio eine offenbare Unschicklichkeit, die ganz ins Tölpische fällt, und völlig unnöthig ist, da Agorastocles auch ohne dies bereits durch seine Ausdrücke 155—157 hinlänglichen Grund zum Zorn hatte. Und wahrscheinlich ist auch hier wieder eine Dilatation vorgegangen. Wahrscheinlich ist die ganze Stelle 158—170 zu streichen.

Welches ist ferner Vers 192 die *noxia una*, die dem Agorastocles vergeben wird? Nothwendig ist die Säumniss hinsichtlich der Loskaufung zu verstehen. Diese kann aber nicht *noxia una* genannt werden.

Endlich ist bei der ganzen Verhandlung sehr merkwürdig, dass auch kein Wort von dem erwähnt wird, was Agorastocles und Milphio beschlossen haben, um den Leno hinter das Licht zu führen, was doch, als die Hauptsache, hier gewiss nicht unberührt gelassen werden durfte.

So zeigt sich also hier auf allen Schritten Mangel über Mangel und Fehler über Fehler, und nicht die Hand eines wahren Dichters, der Alles in guter Harmonie zusammenstellt, wird

sichtbar, sondern die eines kurzsichtigen Dilettanten, der, wenn auch mit dem dichterischen Handwerkszeuge nicht unbekannt, doch in jeder seiner Bewegungen den Mangel einer gründlichern und allgemeinern Uebersicht fühlbar macht.

(Act I. Scene III.) Milphio räth dem Agorastocles, Zeugen zu holen, die ihm bei der Sache behülflich sein sollen. Agorastocles geht ab, Milphio hinein, um den Collybiscus zu instruiren, dem Agorastocles bereits das Geld übergeben hat.

Die Erklärung des Agorastocles Vers 6 sqq. wäre besser I, 1, 69 oder 79 anzudeuten gewesen, und die Sache musste dann, wie gesagt, in der vorigen Scene in Etwas verflochten werden. Hier erscheint sie, so angebracht, etwas nachträglich.

Die Betheurungen des Agorastocles Vers 26 sqq. sind völlig kindisch.

(Act II. Scene I.) Der Leno kommt aus dem Tempel, wo er mit schlechtem Erfolg und Omen geopfert hat. Er bringt den Anthemonides mit, der ihm Geld gegeben, um das Fest bei ihm zu feiern, und nimmt ihn mit zu sich hinein.

Hier erscheint ein offenbarer Prosode im Wort *adhaeresceret*, das Vers 33 vorn produzirt steht. Auch ist Vers 28 nicht wohl zu scandiren.

(Act III. Scene I.) Agorastocles bringt die Zeugen herzu, über deren Langsamkeit er sich beschwert.

Eine Scene, die an Plutus Vers 253 sqq. erinnern könnte, wo Cario die Alten herbeiführt. Aehnliche Advocati finden sich auch Phormio II, 3 init. und Rudens I, 2, 1 coll. II, 2, 9.

Zu bemerken ist, dass sich die Replik der Advocaten Vers 12—25 viel zu lang ausdehnt. Die Redensart Vers 17 *liberos nos esse oportet,* ist unbehülflich. Besser folgte auf 15 alsbald Vers 19, und ebenso auf 20 alsbald Vers 26, so dass die ganzen zwischengesetzten wegfielen.

Vers 40 fängt die Mahnung zum schnellern Gehen gleichsam noch einmal vom Frischen an, so dass man geradezu hier die Scene beginnen könnte. Merkwürdig ist auch die Wiederholung des Ausdrucks *corbita* aus Vers 4.

Vers 47 die Examination und Repetition des Gegenstandes erinnert an die ähnlichen im Perser. Der Zweck, den Zuschauer dadurch zu unterrichten, wird Vers 47 ziemlich plump ausgedrückt.

Vers 63, der eine Equivoque enthalten soll, ist, auch so, sehr läppisch und ohne Wirkung.

Vers 64 sqq. kommt die *tarditudo* nochmals wieder. Vers

64 erscheint der Singular *propera* befremdend, da im Uebrigen immer der Plural stand.

Vers 65 sollte die Redensart *Bene vale igitur* mehr erklärt werden.

Vers 66 ist *Optume itis, pessume hercle dicitis* ganz contort und unverständlich.

Vers 67 ist die Verwünschung sowie die Verbindung durch *Quin* völlig unstatthaft.

Ebenso 69 *haud vostrum est,* statt *non decet vos, non oportet.*

Bemerkenswerth ist, dass sowohl Vers 62 als 72 mit *Tenetis rem* enden, und dies wohl ein deutlicher Fingerzeig, dass die ganze Stelle 63—72 späterer Zusatz ist.

So bildet diese Scene einen Gallimathias, wo, um einen ordentlichen Zusammenhang herauszugestalten, nothwendig erst das kritische Messer seine Schärfe beweisen müsste.

(Act III. Scene II.) Milphio bringt den Collybiscus herbei, der sich mit den Advocaten verständigt.

Vers 9 findet sich ein schlechtes Witzwortspiel mit *juris coctiores* statt *doctiores,* weil *jus* auch die Brühe heisst. Was ferner eben da *lites creare* heissen solle, sieht man nicht.

Vers 18 sqq. ist die Beschauung der 300 Numi in Gold, (statt dessen jedoch, wie bei der Komödie gebräuchlich war, Feigbohnen angewandt wurden,) zwar antiquarisch, allein nicht wahrhaft künstlerisch, interessant.

(Act III. Scene III.) Der Leno Lycus kommt heraus. Er erblickt die Advocaten und den Collybiscus. Die Advocaten reden ihn an. Es entsteht eine Raillerie. Sie zeigen ihm den Collybiscus, der sich bei ihm eine Güte thun wolle. Lycus redet den Collybiscus an. Dieser zahlt ihm das Geld. Die Advocati rufen den Agorastocles heraus, um dies selbst mit anzusehen.

Die ganze Anstellung der Advocati und des Collybiscus hat offenbar viel Plumpes. Zuerst: wozu die Vielen, da ja Einer hinreichte, um dem Collybiscus den Weg zu zeigen? Ferner: die Advocati sollen den Collybiscus vom Hafen an herbegleitet haben. Da dies eine bedeutende Bemühung war, so musste billig in der Verhandlung von einer Remuneration die Rede sein. Doch verlautet davon kein Wort.

Die Geldzahlung im Voraus, und noch dazu draussen auf der Gasse, ist eine wahre Einfalt und ganz gegen alle Wahrscheinlichkeit.

Da der Leno gar nicht wusste, dass Collybiscus des Agorastocles Sclave war, wie konnte dies ihm zum Verbrechen gereichen?

(Act III. Scene IV.) Agorastocles macht Anstalt den Sclaven zu reclamiren, und beim Lycus zu klopfen, als Lycus selbst wieder erscheint. Die Construction Vers 14: *Eum vos meum esse servum scitis*, da *eum* auf *leno* bezogen werden musste, ist unlogisch.

Das Wortspiel Vers 19 zwischen *pultem* und *panem* äusserst gesucht. Die Captation Vers 22 sqq. desgleichen.

Am Ende der Scene wollen die Advocaten sich verhüllen, damit der Leno sie nicht erkenne, da sie sich doch in der folgenden Scene alsbald als dieselben zu erkennen geben, die ihm den Collybiscus zugeführt.

(Act III. Scene V.) Lycus tritt heraus und freut sich seines Gewinnes. Agorastocles macht sich an ihn, und spricht erst mit ihm über seine Geliebte. Da ihm der Leno schnöde antwortet, so verlangt er seinen Diener von ihm zurück; und da Lycus sagt, es sei keiner bei ihm, so treten die Advocaten vor und sagen, ja derselbe, den sie ihm zugeführt, sei des Agorastocles Diener. Lycus sieht sich hinters Licht geführt. Agorastocles geht in dessen Haus, um den Collybiscus heraus zu holen. Lycus geht in Verzweiflung ab, um seine Freunde zu consuliren.

Vers 9 ist derselbe mit Epid. I, 1, 47.

Die Art, wie Agorastocles Vers 16 mit der Sache herausrückt, ist sehr plötzlich und kommt etwas ungeschickt.

Durch die von den Advocaten Vers 34 geschehene Erklärung erscheint der dem Leno gespielte Betrug als der plumpste, der je einem Leno kann gespielt worden sein.

(Act III. Scene VI.) Agorastocles bringt den Collybiscus heraus. Da der Leno schon entflohen ist, so verabschiedet er die Advocaten und geht mit Coll. hinein.

Die Erklärung Vers 2 des Collybiscus: *Sum hercle vero, Agorastocles*, ist ganz trivial.

Nachdem Collybiscus bereits Vers 10 gesagt hat: *Abscedam hinc intro*, sagt dennoch Agorastocles Vers 13: *Tu sequere me intro*, ohne Zweifel zu Collybiscus, der doch ohne Zweifel alsbald nach jenen ersteren Worten, wie allemal nach solchen Worten zu geschehen pflegt, hinein gegangen war.

Die Bemerkung, die die Advocati von Vers 14 an machen, ist sehr holprig und ungeschickt vorgebracht. Sie wollen sich beschweren, dass sie Agorastocles ohne Remuneration heimschickt, und sagen: So sind alle Reichen: wenn man ihnen einen Dienst erzeigt, so achten sie das gering; fehlt man gegen sie, so ist ihr Zorn unverlöschlich; statt dass es hätte umgekehrt heissen sollen:

fehlt man gegen sie, so wissen sie es wohl nachzutragen; thut man ihnen einen Dienst, so ist dieser bald vergessen.

(Act IV. Scene I.) Nachdem so der erste Act der Begebenheit geschlossen worden, tritt Milphio, unbekannt, von wo, wieder auf, um den zweiten einzuleiten. Er sieht den Syncerastus aus dem Tempel kommen, und tritt bei Seite.

Ueberhaupt ist Milphio in den vorigen Scenen abhanden gekommen, man weiss nicht wie oder wohin. Das Letzte hat er III, 2, 29 und 30 gesprochen. Darauf geht Agorastocles, sein Herr, unmittelbar zu sich hinein, und ihm müsste eigentlich Milphio folgen. Ist dies als geschehen anzunehmen, so kann er hier nicht sagen: *Exspecto, quo pacto meae technae processurae sient.* Denn dann musste er es ja wohl wissen. Wollten wir annehmen, dass er unterdessen wo anders gewesen sei, so wäre dieses Benehmen sehr falsch, da er sich dann der Hauptbegebenheit entzogen haben würde, wie es denn überhaupt auffallend ist, dass diese Sache in der Ausführung so ganz ohne ihn vorgeht, da er sie doch so eifrig eingeleitet hat. Freilich wird seine Thätigkeit in dem Folgenden nun doppelt in Anspruch genommen.

Dies Alles erwogen, so enthalten die sechs Verse, die Milphio spricht, fast eben so viel Verkehrtheiten. Im ersten ist er noch voller Erwartung, da die Sache schon abgemacht ist. Im 2. ist die Wendung durch *velut* nicht gut. Im 3. ist das *autem* und Angehörige ganz verkehrt. Im 4. *qui quod amat caret* fast solök. Im 5. *Attat* bei der eigentlich unbedeutenden Erscheinung des Sclaven zu wichtig. Und so das Ganze mit bedeutendem Ungeschick zusammengeleimt.

(Act IV. Scene II.) Vom Syncerastus erfährt Milphio, dass die beiden Mädchen sammt der Wärterin als gestohlene Kinder einst vom Leno gekauft worden, und dass sie aus Carthago und freigeboren sind. Syncerastus geht zu sich, und Milphio zum Agorastocles, um ihm dies sogleich bekannt zu machen.

Die Form *satis spectatum est*, womit der Eingang begonnen wird, ist ganz ungeeignet hier, wo es heissen müsste: *Dubitari non debet.* Ganz anders nimmt sich jene Redensart in den beiden übrigen Stellen, wo sie erscheint, Pers. 2, 1, 4 und Stich. 4, 2, 48 aus, und hat da einen ganz andern Sinn. Die ganze Schilderung ferner, die der Sclave von der Wirthschaft des Leno macht, würde weit besser passen, wenn er dazu aus dem Hause desselben, als aus dem Tempel, herauskäme. Da nun aber, laut IV, 1, 5, das Letztere der Fall ist, so ist offenbar die ganze Schilderung sehr ungeeignet.

Ungeschickt ist Vers 17 die Form: *Omnia edepol mira sunt,* statt des Gewöhnlichen: *Mira sunt.*

Was nun eigentlich Vers 17 und 18 sagen wollen, ist nicht ganz liquide. Denn wie kann dadurch, dass der Sclav so redet, der Leno schon als *emortuus* betrachtet werden?

Wie kann ferner Vers 24 Milphio vom Syncerastus das Schlimme behaupten, da sich dieser gerade hier von einer guten Seite zeigt?

Da Milphio mit Syncerastus sprechen will, ist es ungeschickt, dass er Vers 34 sagt: *Apage!* und eben so ungeschickt, dass Syncerastus, anstatt augenblicklich fortzugehen, sagt: *Nescio, quid viri sis,* das heisst: ich kenne dich nicht.

Verkehrt ist Vers 37, dass Syncerastus, um des ledigen Witzes willen sagt: *nec me.* Denn welcher vernünftige Mensch kann das sagen?

Was heisst Vers 50 *Nolito edepol devellisse?* zusammt dem Folgenden? Diese ganzen Witze sind flach und platt.

Dass überhaupt Syncerastus dem Feinde seines Herrn eine solche Entdeckung macht, ist nun ganz unwahrscheinlich.

In dem letzten Selbstgespräch des Milphio erscheint ein offenbarer Widerspruch. Derselbe sagt Vers 98: *Ibo intro, haec ut meo hero memorem: nam huc si ante aedes evocem etc.* ganz, als setze er gewiss voraus, sein Herr sei drinnen. Denn sonst könnte er unmöglich sagen: *nam si eum evocem*, d. h. *evocarem.* Dennoch sagt er aber Vers 107: *Opperiar domi, dum herus a foro adveniat*, im offenbaren Widerspruch. Ohne allen Zweifel ist der ganze Zusatz Vers 101—107 späteren Ursprungs. Denn Agorastocles ist III, 6, 13 wirklich zu sich hinein gegangen.

(Act V. Scene I.) Nun kommt der Hanno angestiegen, mit seinem punischen Monologe, dessen Uebersetzung unten folgt: *Deos deasque etc.* und von dem die Verse 11 — 18 eine zweite ganz kauderwelsche Recension enthalten, worin Punisches mit Römischem auf eine alberne Art vermischt ist.

Dass es Verse sind, und zwar Tetrameter, darf keinen Zweifel leiden. Was aber die ästhetische Ansicht betrifft, so erscheint die ganze Sache als eine grosse Sonderbarkeit, da doch kein Mensch den Salm verstehen konnte, und es thöricht war, wenn erst das Punische und dann das Lateinische vorgetragen wurde, wie ganz gewiss anzunehmen ist, dass geschehen sei. Allerdings kommen auch im Aristophanes fremdsprachliche Rollen vor; diese sind aber so kurz gehalten, dass sie durch den Contrast des Kauderwelschen mit dem Griechischen wahrhaft ergötzen und nichts weniger als belästigen; wie das Gleiche auch unten in

der folgenden Scene geschieht. Hier ist die Brühe verhältnissmässig zu lang, und auch dies ein Beweis, dass der Dichter nur von seiner Kenntniss des Punischen Beweis ablegen oder Gebrauch machen wollte, und dass er überhaupt ein Geist war, der mehr Gewicht auf Nebendinge legte, als passend war, treffe dieser Vorwurf nun den Griechen, der das Werk schuf, oder den Römer, der es ins Lateinische übertragen hat.

(Act V. Scene II.) Agorastocles und Milphio kommen zum Hause heraus, und sprechen über die Entdeckung, dass Adelphasium und ihre Schwester aus Carthago sind; Hanno hört sie: sie erblicken ihn, und Milphio, der einiges Punisch zu verstehen glaubt, redet ihn auf Befehl des Agorastocles punisch an. Endlich entdeckt sich es, dass Hanno mit Agorastocles verwandt und dessen Onkel und Gastfreund ist. Da hat Milphio einen Einfall, Vers 126. Hanno soll die beiden Schwestern, als wären sie seine Töchter, vom Leno asseriren. Hanno wünscht deren Wärterin zu sehen, und Milphio ruft diese heraus.

Nachdem Hanno gehört hat, was beide bis Vers 6 sprechen, und noch mehr, was bis Vers 27 vorkommt, musste er, da er ganz gut Römisch verstand, keinen Anstand nehmen, sich sogleich an Agorastocles selbst zu machen, weil es mehr als wahrscheinlich war, dass dieser sein Neffe und die beiden Mädchen seine Töchter waren.

Von Vers 15 an kommen einige Unebenheiten im Texte vor, die offenbar auf mannichfache Interpolation zu deuten scheinen. Von Vers 17 fehlt in den meisten Handschriften die zweite Hälfte, und ist erst von Lambin und Gruter, allerdings auch aus Handschriften, hinzugefügt worden, und *Gugga* soll s. v. a. *Afer* bedeuten. — Der Sache angemessen ist es, dass, da Milphio nachher den Hanno punisch anredet, erst ausdrücklich erklärt werde, er halte ihn für einen Punier. Daher der Vers wohl gehen mag.

Die Frage *Qui scis?* Vers 19 nebst der Antwort darauf ist ganz ohne Sinn.

Vers 25 und 30 fangen beide mit *Quid ais tu?* an.

Vers 22 erklärt Milphio, dass er den Hanno punisch anreden will, und Vers 30 fragt er erst den Agorastocles um Erlaubniss dazu. Genug hier sind offenbare Dilatationen vorgegangen.

Unten in der III. Scene Vers 28 befiehlt Hanno dem Milphio, seine Diener sammt der Giddeneme hinein zu führen, und Milphio thut dies Vers 38 mit einigen übermüthigen Reden gegen sie. Hanno erscheint nämlich, wie alle Hauptpersonen in der Komödie der Alten, mit einer Menge von Dienern in Ge-

folge, und dies verstand sich ganz von selbst, weil es nie anders geschah. Sicher wurde aber dieser Umstand auch hier, wie mehrfach, z. B. Mostellaria 4, 1, 38, die Veranlassung, von dieser Begleitung im voraus zu sprechen, zumal da das Aeussere derselben so auffallend war. Und so ist vielleicht die ganze Stelle Vers 18 — 29 eingeschoben. Denn auch die Frage Vers 25 zusammt der Antwort ist völlig unnöthig, und diese Sache konnte hier ganz unerörtert bleiben.

Was übrigens Agorastocles Vers 26 und 27 sagt, ist völlig unwahr. Denn ein sechsjähriger Knabe kann seine Muttersprache schon sehr gut sprechen, und vergisst sie wohl nie.

Nachdem bis Vers 116 die grosse Erkennung geschehen, musste Agorastocles nun nicht anstehen, seinen gefundenen Onkel alsbald zu sich hinein zu führen, wo sich dann das Weitere ergeben haben würde. Statt dessen wird, auf eine ganz unschickliche Art, dessen Wirksamkeit noch aussen auf der Gasse in Anspruch genommen. Hierbei muss noch bemerkt werden, dass indem Vers 140 Milphio verlangt, Hanno soll die Mädchen als seine aus Carthago entführten Töchter asseriren, er sich gar nicht daran erinnert, oder gar nicht erwähnt, dass ihm bereits IV, 2, 78 — 82 bekannt geworden sei, dass sie wirklich und in der That aus Carthago entraubt und dort freigeboren gewesen waren. Dies hätte hier auf keine Weise vernachlässigt werden dürfen.

Die Rede des Hanno Vers 144 sqq. hat keinen recht logischen Sinn. Denn wie hängt das, was er sagt, miteinander zusammen? — Und so ist auch im Folgenden auf ärgerliche Art logisch gefehlt. Milphio nimmt die Bewegung des Hanno für Verstellung, s. Vers 147 — 150, und Hanno hat ganz und gar noch nicht die Vermuthung geäussert, dass die Mädchen seine Töchter wirklich sein dürften; da sagt er Vers 152 auf Einmal bei der Schilderung der *nutrix: Ipsa ea est*, und Vers 155, als Milphio die *nutrix* herausrufen will, auf einmal: *filias malo meas*, als ob davon schon die Rede gewesen, und es schon ziemlich gewiss wäre, dass es sich so verhielte. Man sieht offenbar, dass Alles sehr ungeschickt in der Oekonomie eingerichtet.

(Act V. Scene III.) Giddeneme erkennt den Hanno, und ihren eigenen Sohn in dessen Gefolge. Sie und die Begleitung des Hanno werden vom Milphio hinein geführt; Agorastocles und Hanno bleiben, um die aus dem Tempel kommenden Mädchen abzuwarten, wobei Hanno dem Agorastacles seine Tochter zusagt.

Die Rede des Milphio Vers 5 — 7 ist sehr thöricht und

konnte ganz unterbleiben, zumal wenn Milphio Vers 16 spricht, der im grellen Widerspruche mit jener Aeusserung steht.

Die Frage des Agorastacles Vers 17: *Eho, an huius sunt illae filiae?* kommt in der That sehr komisch heraus.

(Act V. Scene IV.) Die Mädchen kommen aus dem Tempel zurück. Die Beiden machen sich an sie. Es entdeckt sich, das sie des Hanno Töchter sind. Sie umarmen diesen.

Vers 67 sagt Hanno: *Sed ut astu sum aggressus ad eas!* Man sieht aber nicht, wie in Vers 55, wo es geschieht, eine List oder Pfiff liege. Und eben so wenig Vers 61 oder 62.

Von Vers 70 an stellen sich Beide, als wollten sie die Mädchen vor Gericht führen; und weshalb? Die Ursache wird Vers 81 ausgesprochen: weil sie Diebinnen wären, und des Hanno Töchter bei sich verborgen hätten. Dies ist allerdings kein ganz unpassender, wiewohl etwas gesuchter Scherz. Nur hätte darauf in dem Vorhergehenden müssen etwas vorbereitet, oder wenigstens eine solche Verabredung angedeutet werden. Denn dass eine Verabredung dazu vorausgesetzt werden solle, beweist der ganze Gang von Vers 70 an, wo Beide die Mädchen anfassen. Dennoch ist von einer solchen Andeutung keine Spur zu sehen.

Die Wendungen Vers 72, 74 sind von ähnlicher Art, wie Bacch. 3, 4, 4. 6. 8. 10.

Der Ausdruck *ulciscar* Vers 72 hat gar keinen rechten Sinn, da noch nichts der Art angedeutet worden. — Vers 78. *Etiamne meae latrant canes?* soll auf Agorastocles gehen, der jedoch ein Singular ist. Uebrigens wird hier die ganze Sache sehr spielend. Vers 79 ist etwas zu undelicat bei dieser Verhandlung.

Die Umfassung der Töchter und des Vaters geht von Vers 104 bis zu 43 der folgenden Scene. Offenbar zu lange. Und Vers 114 fordert Hanno noch wiederholt dazu auf, nachdem es schon seit Vers 104 geschehe. Agorastocles spielt dabei eine sonderbare Figur.

(Act V. Scene V.) Anthemonides kommt, und als er die Scene sieht, wird er wild, freut sich jedoch, als er aufgeklärt wird, über das Glück der Mädchen und das Unglück des Leno. Der letztere kommt herbei.

Dieser Soldat Anthemonides, Liebhaber der Anterastylis, hatte (II Vers 21) dem Leno eine Mina geschenkt, um bei ihm das Fest zu feiern, und Lycus hatte ihn mit zu sich hinein genommen, war jedoch kurz darnach zum Feste in den Tempel gegangen, und hatte den Soldaten bei sich ohne Gesellschaft sitzen lassen, fast das ganze Stück über. Dies ist unstreitig et-

was zu lange, ungerechnet, dass es der Sache angemessen war, dass der Soldat dem Leno in den Tempel folgen musste, um den Dienst mit anzusehen. Sodann ist der Ausdruck V. 10 etwas zu stark, da die Anterastylis ja gar keine Schuld hatte.

Vers 13 sqq. soll unter *miluos* und *bestia* offenbar Anthemonides verstanden werden, als wolle dieser sie ihrem Vater entreissen. Hier wird nun aber das Verhältniss zum Vater ganz mit dem zu einem Liebhaber verwechselt, und die Ausdrücke: *Tene, sis, me arcte* und *mea voluptas* sind völlig falsch hier am Orte.

Am Schlusse ist noch ein sehr gesuchter Witz angebracht, indem auf *rapiamus in jus* erwiedert wird: *satius est induci*, da *inducere* auch anklagen heisst. Eine Spielerei, so mittelmässigem poetischen Geiste ganz angemessen; nicht zu erwähnen, dass sie für die Mehrzahl ganz unverständlich sein musste.

(Act V. Scene VI.) Alle überschütten den Lycus mit ihren Anforderungen und Gerichtsdrohungen, der sich dem Agorastocles zur Aufbewahrung ergiebt, bis er Alle wird befriedigt haben. Anthemonides empfiehlt sich.

Dieser Anthemonides spielt allerdings im Ganzen eine sehr überflüssige Figur.

Nach dieser letzten Scene folgt noch eine zweite Katastrophe des Stücks, die aber so elender Art ist, dass sie irgend einer kritischen Berücksichtigung gar nicht werth ist.

So haben wir denn in diesem berühmten Poenulus fast durchgängig ein Stück erkannt, in dem uns auf allen Schritten Fehler über Fehler aufstossen, und das wir deshalb unmöglich als ein ächt plautinisches betrachten können, ja das dem Plautus ferner noch zuzuschreiben, eine wahre ästhetische Sünde wäre. Haben Varro und andere Kritiker dies nicht schon früh bemerkt, so liegt die Schuld nicht etwa am Stück, das seine Unvollkommenheiten sonst wie jetzt offen genug zur Schau trug. Das aber können wir wohl mit Zuversicht behaupten, dass die metrische Diorthose in unsern Tagen ein Grosses beigetragen hat, um die Ansicht über das Aechte und Falsche oder Irrige in neuerer Zeit aufzuschliessen. Denn nicht nur, dass durch sie die offenbar fehlerhaft gebildeten Stellen auffallender hervorsprangen, so erschien auch dadurch erst das ganze Gebäude des Stücks in seiner eigentlichen Beschaffenheit; und wenn früher, aus Mangel dieses Punktes, über dem Ganzen immer noch ein geheimnissvoller Schleier verbreitet war, der gleich sehr dem befangenen Blicke seine Tugenden wie seine Fehler verhüllte, so hat die Diorthose diese Nebelhülle gehoben, und um so leichter konnten also, nachdem durch sie die äussere Erscheinung, in so weit möglich, völlig

in Ordnung gerückt worden war, deren fehlerhafte Beschaffenheiten und Mängel klarer und leichter als ehedem erkannt werden.

Pseudolus.

Nachdem wir nun glücklich über diese Syrten hinweg sind, kommen wir hier auf ein Stück, wo wir, wenigstens in dessen vornehmsten Partieen, wirkliches Festland erblicken, und sowohl in Anlage des Ganzen, wie in der Durchführung einzelner Scenen, die Hand des wirklichen Dichters erkennen dürfen. Nur müssen wir leider auch hier wieder bemerken, dass selbst die vorzüglichsten Meisterwerke ächter Dichter dieser Gattung späterer und vielfacher Verfälschung nicht haben entgehen können; was hier um so bedauerlicher erscheint, da Pseudolus nicht nur vom ganzen Alterthume als wirkliche Plautine anerkannt wurde, sondern auch nach dem Zeugniss des Cicero ein Lieblingsstück des Dichters selbst gewesen sein soll. Und dies kann und soll es auch allerdings, wenn wir aus den noch vorhandenen ächten Scenen auf das ursprüngliche Ganze schliessen. Nur dürfen wir dessen gegenwärtige Gestaltung nicht als identisch mit seiner Urgestalt betrachten; denn dies wäre ein grosser Irrthum, von dem uns eine genaue Betrachtung des gegenwärtigen wohl leicht zurückbringen kann.

Calidorus, der Sohn des Simo, liebt die Phoenicium, die beim Leno ist, und derentwegen ein Soldat mit letzterem abgeschlossen hat, so dass, wer die noch übrigen 5 Minen mit der Handschrift des Soldaten bringen würde, die Phoenicium fortführen solle. Nun kommt der Abgesandte des Soldaten, Harpax, an. Da stellt sich Pseudolus, als sei er des Ballio Diener, nimmt den Brief in Empfang und lässt, während sich Harpax von der Reise erholt, durch einen Dritten, der sich als Harpax stellen muss, das Mädchen entführen. Noch ist aber damit eine Wette verbunden, durch die sowohl die List und Laune des Pseudolus, als auch der dem Leno gespielte Betrug in verstärkterem Lichte dargestellt wird.

Der Prolog ist unächt und fehlt in den Codicibus und ältesten Ausgaben, mit Ausnahme der beiden letzten Verse, die fast klingen, als hätten sie allein den ganzen Prolog ausgemacht. Denn Pseudolus war allerdings wohl eine der längsten Komödien, und ein langer Prolog wäre ganz übrig gewesen, zumal da das Stück klar ist, und die Sache in der Eingangsscene völlig erklärt

erscheint. Auch war jeder Schritt darin so interessant und festhaltend, dass der Prolog es wohl wagen konnte, nachdem der Praeco, wie gewöhnlich, Stillschweigen bewirkt hatte, das Publikum zum Fortgehen aufzumuntern, weil eine lange plautinische Fabel im Anzuge wäre. So wäre auch dies ein origineller Zug, wie er in keinem andern Prologe wieder erscheint.

(Act I. Scene I.) Calidorus theilt dem Pseudolus einen ihm von der Phoenicium geschriebenen Brief mit, worin ihm diese den Handel mit dem Soldaten meldet, und Pseudolus verspricht ihm Hülfe, und wenn er das Geld vom Vater Simo selbst erlangen sollte.

(Act I. Scene II.) Ballio tritt auf, umgeben von seinen Dienstleuten und Frauenzimmern, an die er einen belfernden Sermon hält, ihnen erklärt, dass heute sein Geburtstag sei, und dass er einen Schmaus halten und vornehme Gäste laden werde; ein jeder solle dabei seine Schuldigkeit thun, sonst werde es ihnen übel ergehen. Calidorus und Pseudolus stehen zur Seite und ärgern sich, vorzüglich, als er am Schlusse auch die Phoenicium hart anfährt. Am Schluss der Scene geht die Bedienung hinein, und Ballio will, um Essen zu kaufen und für einen Koch zu sorgen, auf den Markt gehen.

(Act I. Scene III.) Indem Ballio abgehen will, treten ihm Calidorus und Pseudolus entgegen, und ersterer bittet ihn um Aufschub wegen des Verkaufs der Phoenicium. Ballio sagt, er werde sie nicht mehr verkaufen, denn sie sei schon an den Soldat verkauft. Doch solle Calidorus, wenn er eher als Jener, das Geld bringe, immer noch den Vorkauf haben. So geht er ab. Pseudolus beschliesst ihn zu betrügen, und verlangt, Calidorus solle ihm einen gescheuten Helfershelfer verschaffen. Calidorus geht ab.

So weit geht Alles ganz gut von Statten; es erhebt sich kein Zweifel, Alles ist klar und gut eingeleitet. Jetzt aber kommen wir auf einen Scrupel, der ohne Schnitt nicht wegzuräumen sein dürfte und den wir auf keine Weise übergehen können, da uns Alles darauf ankommen muss, hier wie allerwärts das Richtige vom Unrichtigen genau zu unterscheiden.

(Act I. Scene IV.) Nachdem nämlich Calidorus abgegangen ist, hält Pseudolus noch einen Monolog, worin er sich nun fragt, wie er das seinem jungen Herrn Versprochene möglich machen wolle. Hier kommen die auffallenden Verse vor, Vers 13 — 15:

Atque ego huic jampridem me daturum dixeram,
Ac volui injicere tragulam in nostrum senem;

Verum is nescio quo pacto praesensit prius.

Und dass Simo das Vorhaben gemerkt hat, sagt er selbst in der gleich folgenden Scene, Vers 6 und 7, und Callipho daselbst Vers 15. Da nun aber Pseudolus noch gar nicht von der Scene gekommen ist, wie kann er dies hier schon wissen, sagen und behaupten? Dies ist ein Anachronismus, der auf keinen Fall geduldet oder entschuldigt werden kann.

Hier ist, wie gesagt, nicht anders zu helfen, als durch einen Schnitt. Der ganze Monolog ist unächt, und es war hier eine ganz offenbare Actabtheilung, der, nachdem Calidorus ab, und Pseudolus hinein gegangen, durch Musik, wie gewöhnlich, ausgefüllt wurde. Dies sollte später, der Kürze wegen, oder wegen Mangels an Musik, abgeändert werden, und so wurde dieser Monolog ungeschickt genug, um die beiden Acte zu verbinden, hinzugefügt. Des Ungeschickten ist genug darin, um ihn als unächt zu bezeichnen. Erstlich ist Vers 3. die Frage: *ubi sunt ea?* statt *unde erunt ea? unde efficientur?* etwas schief gehalten. Sodann spricht Pseudolus Vers 4 von sich in der dritten Person, darauf alsbald Vers 5 in der ersten, und Vers 6 in der zweiten. Ferner ist das, im Uebrigen ganz hübsche Gleichniss Vers 8 — 12 doch nicht von der Beschaffenheit, dass es ein wirklicher Dichter gebraucht haben würde, sondern hat vielmehr ganz die Couleur des Productes von einem kunsteitlen Dilettanten. Endlich, wie kann Pseudolus, nachdem er bereits Vers 15 gesagt hat, dass Simo Alles gemerkt habe, dennoch Vers 19 und 20 noch sagen:

Ex hoc sepulcro vetere viginti minas
Effodiam ego hodie, quas dem herili filio.

Dies Alles zusammen genommen, bestätigt unsern Satz: Der Monolog ist untergeschoben, und ursprünglich war hier ein wirklicher Actabschnitt, der entweder durch Pause oder durch Musik ausgefüllt wurde. Und sollen wir eine Vermuthung äussern, so ist es die, dass hier ursprünglich die unten I, 5, 149 — 160 befindlichen Verse gefolgt sein mögen, und dass hierauf der Act schloss; dort hingegen auf den Schluss der Scene Vers 148 sogleich der Monolog II, 1 folgte.

Eine Hauptursache dieser Verschiebung des Rechten und Einschiebung des Falschen war offenbar die persönliche Gegenwart des Pseudolus in der 5. Scene selbst, ohne dass diese vorher motivirt worden wäre. Deshalb wurde der ganz verkehrte Monolog eingeschoben, an dessen Ende Pseudolus bei Seite tritt, um die Alten zu behorchen. Dann hätte aber doch wenigstens die ganz abgeschmackte Anticipation Vers 15 müssen weggelassen werden, durch die die ganze Logik in der Begebenheit

so elend vernichtet wird. Allein auch ohne vorhergegangene Motivirung seiner Anwesenheit kann Pseudolus ganz wohl mit den Alten auf der Scene erscheinen. Denn da ihm Alles daran gelegen sein musste, mit ihnen in Berührung zu kommen, um vom Simo das beabsichtigte Geld zu erlangen, so hindert nichts, vorauszusetzen, dass er den Alten, um die Gelegenheit abzupassen, nachgeschlichen sei, und so jetzt mit ihnen auf die Scene komme.

(Act I. Scene V.) Der Anfang dieser Scene ist übrigens ganz der Art, dass damit eine Hauptabtheilung des Stücks sehr wohl beginnen kann.

Simo beschwert sich über seines Sohnes, des Calidorus, Liebelei. Callipho sucht den Calidorus zu vertreten. Pseudolus wird bemerkt. Er redet sie an, und Simo fragt ihn, ob er die Absicht habe, ihn zu betrügen. Ps. gesteht Alles zu, und entschuldigt sich, dem Alten nichts von des Calidorus Liebe verrathen zu haben. Als Simo fragt, was sie nun machen würden? antwortet Ps., er werde von ihm, dem Simo, dennoch das Geld erlangen, und vorher noch das Mädchen vom Ballio wegführen. Simo sagt ihm zu, wenn Letzteres geschähe, ihm freiwillig die 20 Minen zu gewähren. Callipho sagt dem Pseudolus seine Hülfe zu.

Diese Scene ist kurzweilig und gut gehalten. Doch kommen einige lästige Dinge vor, die nur erwähnt werden mögen, und vielleicht im Alterthume nicht anstiessen. Dahin gehört die Stelle Vers 42 — 46, die etwas affectirt erscheint. Auch ist in dem Folgenden bis Vers 53 nicht Alles ganz zu billigen. Solche Characterrollen, wie die des Pseudolus, wurden meistens immer in der Folge der Zeit sehr verfälscht und verlängert. So könnte hier wohl etwas Aehnliches stattgefunden haben.

Aecht sind gewiss Vers 54 und 55. Was indessen darauf folgt, bis Vers 66, hat wieder mannichfache Spuren der Untergeschobenheit, und geht darauf aus, den Pseudolus in ein besonderes Lüstre zu setzen, was wohl beim Aechten nicht nöthig war.

Endlich erscheint noch in der Stelle 104 — 109 einiges Nimium von Schmeicheleien gegen Pseudolus, die im Aechten vielleicht auch anders modificirt waren.

Der Schluss dieser Scene gehört, wie wir oben angedeutet, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht hierher, sondern hat ursprünglich am Schlusse der 3. gestanden. Dagegen frohlockt nun Pseudolus unmittelbar nach dem Abgang der Alten in dem Monolog

(Act II. Scene I.) (nach der alten Eintheilung,) dass er für

sein Beginnen die besten Hoffnungen und den besten Muth habe. Denn so ist der erste Vers zu verstehen, und bezieht sich auf die eben mit dem Alten geschehene Verabredung, da er sonst ebenfalls als Anachronismus erscheinen müsste.

Was die Beschaffenheit des Monologs selbst betrifft, so sind zuvörderst darin einige offenbar untergeschobene Verse (8. 9. 14. 15. 16.) zu bemerken, von denen der eine (14.) schon oben (I, 3, 164.) da war, und überhaupt nach Bacch. 4, 3, 75 und ähnlichen Stellen schmeckt. Die Sentenz Vers 3 und 4: *Nam omnes res—magnifacias* ist unverständlich. So ist auch Vers 20 *Magna—clueant* fast kindisch und possenhaft; wie überhaupt der ganz männlich, munter und stark angelegte Character des Pseudolus durch die geschehenen Einschiebungen mehrfach ins Possenhafte gezogen ist. Uebrigens ist auch die rhythmische Composition der Worte der Art, dass nur mit Mühe daraus Verse zu machen waren.

Was die Sache betrifft, so müssen wir bis hierher einen ganz andern Plan bei Pseudolus supponiren, als er durch die ihm dargebotene Gelegenheit auszuführen veranlasst wird.

(Act II. Scene II.) Harpax, der Abgesandte des Soldaten, kommt an mit Brief und 5 Minen. Pseudolus stellt sich, als sei er des Leno Diener Syrus, und nimmt, als in Abwesenheit seines Herrn, den Brief in Empfang. Das Geld jedoch behält Harpax an sich, und geht, um sich in einer Schenke zu erholen, von wo ihn Syrus, wenn der Leno kommt, abrufen soll.

Ueber dies Gespräch ist weiter nichts zu bemerken, als seine grosse Aehnlichkeit mit Asinaria II, 3 und 4. und dass vom Anfange einige schlechte Verse erscheinen: 2. 3. 5. Das Uebrige ist alles in der Ordnung.

(Act II. Scene III.) Monolog des Pseudolus. Freude über den glücklichen Zufall und Philosophiren über den Zufall überhaupt.

(Act II. Scene IV.) Calidorus führt seinen Freund Charinus herbei, der ihnen beistehen soll. Pseudolus macht beide mit seiner Entdeckung bekannt und verlangt einen pfiffigen Helfershelfer, der beim Leno die Rolle des Harpax spielen könne. Charinus verspricht einen seiner Diener dazu herzugeben, auch diesen mit dem nöthigen Ornat und mit 5 Minen zu versehen. Calidorus und Charinus gehen, um dieses Subject zu besorgen, und Pseudolus nach dem Forum, um es in Empfang zu nehmen und zu instruiren.

Bei dieser Scene ist etwas mehr zu bemerken. Und wenn wir gerade heraus sagen sollen, wie sie uns erscheint, so müssen

wir offen bekennen, dass wir darin weit mehr das Werk eines Pfuschers als eines Dichters zu gewahren glauben.

Der 4. Vers ist ein Unvers und seine Construction eine Unconstruction. Der Zusatz *de symbolo* kommt ganz hölzern heraus, und ist überhaupt genommen hier eine sehr ungeschickte Anticipation. Denn dieser *symbolus* ist zwar I, 1, 53 und 55 in dem Briefe der Phoenicium, seitdem aber nicht wieder erwähnt worden. Und was den ersteren Plan des Pseudolus betrifft, so hat darüber in allem bisher Gesprochenen nicht ein Wörtchen verlautet, und so auch nicht über den *symbolus.* Wie kann nun hier Calidorus über den *symbolus* mit solcher Wichtigkcit sprechen, da ihn Pseudolus gar nicht darüber instruirt hat? Freilich spielt dieser Symbolus in dem nunmehr folgenden zweiten Plane eine grosse Rolle. Aber von diesem zweiten Plane konnte ja hier Calidorus noch nichts wissen, weil er diesen so eben erst erfahren soll. Dies ist also ein ähnliches Hysteronproteron, wie schon mehr dagewesen sind, Beweis einer schwachen Logik.

Vers 8 sagt Charinus: *Sed istic Pseudolus novus mihi est,* und thut also, als kenne er ihn noch gar nicht; was ganz unwahrscheinlich ist, wenn Charinus wirklich der gute Freund des Calidorus war, da Pseudolus dessen Diener ist. Auch was Calidorus erwiedert, klingt gerade, als sei Pseudolus ein ganz fremder Mensch, und nicht sein Sclave.

Die Verse 11 — 15 enthalten viel Schwulst im Gedanken, und Vers 13 ist nicht gut zu scandiren.

Die *Spes* und *Salus*, Vers 19 scheinen aus Asinaria 3, 3, 123. 128. 137. entlehnt zu sein.

Falsch erscheint grammatisch das Neutrum *Utrumque* in Vers 20 zweimal. Denn es bezieht sich auf zwei Feminina, die *Spes* und *Salus.*

Wie man in demselben Verse das *Quid times?* verstehen soll, sieht man nicht recht.

Eben so befremdend ist, dass Vers 22 Pseudolus den Charinus nicht kennt.

Vers 23 erklärt Pseudolus, dass er den Charinus nun nicht nöthig habe oder brauchen könne; und dass er auch am Ende des Vers 22 etwas Aehnliches ausdrücken müsse, erhellt aus der darauf folgenden Rede des Calidorus Vers 23 zu Anfang, weil diese sonst nicht mit *Quin* beginnen könnte. Wie kann dann aber Pseudolus Ende Vers 22 seine Rede mit dem Ausruf *Euge!* beginnen? Wie kann er aber ferner Vers 24 sagen *nolo tibi molestos esse nos*, da er doch Vers 44 die 5 Minen von Charinus braucht,

und als derselbe sie ihm willig giebt, ausruft: *O Hominem opportunum mihi!?*

Die Wendung Vers 30: *Horum causa etc.* ist ganz gleich mit Poen. 3, 1, 48. und scheint folglich demselben Verfasser zu gehören.

Sehr weitläuftig und tautologisch sind die Fragen über den Simmia und dessen Geschicklichkeiten Vers 47 — 58. — Die Antwort Vers 48: *Hircum ab alis* passt nicht auf die Frage *quid sapit?* letztere musste vielmehr heissen: *quid olet?* — Das *acetum* Vers 49 ist vielleicht mit Bacch. 3, 3, 1 verwandt; und der *ludus* Vers 53 vielleicht mit I, 5, 133 und 139.

Dergleichen Witze, wie Vers 58, sind affectirt und herbeigezogen, und verrathen den Pseudoplautus.

Vers 70 ist *cor mihi nunc pervium est* eine unverständliche Redensart.

Vers 75 passte der Ausdruck *serere fallacium* besser für Pseudolus selbst.

Vers 76 aber ist völlig überflüssig.

Genug, das Resultat ist: diese Scene scheint als ein späteres Werk, oder wenigstens eine spätere Bearbeitung, — Verballhornisirung der ächten plautinischen erkannt werden zu müssen.

(Act III. Scene I.) Auch dieser Monolog, in dem ein angeblicher Knabe des Leno, gleich dem Syncerastus im Poenulus 4, 2, 1, sich über den Dienst bei seinem Herrn beklagt, ist falsch und verdankt seine Entstehung einem unglücklichen Missverständniss hinsichtlich des *puer*, der in der nächstfolgenden Scene erscheint und dort Vers 101 spricht. Wir haben nämlich mehrfach gesehen, dass, um solche später mit hinein sprechende Nebenpersonen scenisch einzuführen oder ihre Gegenwart zu erklären, in Folge der Zeit dergleichen untergeschobene Monologe vorausgeschickt wurden; wie denn selbst im Pseudolus oben I, 4. dergleichen mit diesem selbst geschehen war. Hier aber hängt die Sache noch mit einer anderweiten grossen Täuschung zusammen, vermöge welcher der unter Scene 2 sprechende Knabe für den Knaben des Leno genommen wurde, da er doch offenbar ein Knabe des Kochs ist, der da handelt. In dieser Scene treten nämlich Ballio und der Koch, beide mit ihrem Gefolge, auf. Denn ohne Gefolge erschien, wie wir schon so oft erwähnt, in alter Zeit keine Hauptfigur auf dem Theater. Meistens jedoch war dieses Gefolge stumm, und begleitete nur die Hauptperson durch seine mimischen Bewegungen, wie wir davon selbst im Sueton Caligula Cap. 57 noch aus der Kaiserzeit einen merkwürdigen Beweis haben. Bisweilen aber sprechen auch

dergleichen Nebenpersonen Einiges mit hinein, und so unten der Knabe des Kochs, der deshalb in der Ueberschrift mit angeführt wird. — Wie konnte nun aber dieser als der Knabe des Leno angesehen werden? Antwort: Weil Vers 66—75 der Leno zu einem aus seiner Begleitung spricht, und man diesen für identisch mit dem puer nahm. Sodann ist aber auch zweifelsohne Vers 104 sqq. die Rede des Leno selbst hierin falsch verstanden worden. Man deutete nämlich die *fures in aedibus* auf die eigenen Leute des Leno, und den *praedo* auf den Koch. Die *fures in aedibus* aber sind der Koch mit seinen Leuten, die Vers 76 *discipuli ejus* genannt werden; der *praedo* hingegen ist Pseudolus, vor dessen Listen den Leno der alte Simo gewarnt hatte. Wie aber oft nichts so wenig oder so falsch verstanden worden ist, als dramatische und scenische Verhältnisse, so hatte sich denn auch bei einem spätern Regisseur oder Theaterdichter das Vorurtheil festgesetzt, der *puer* müsse derselbe sein, zu dem Ballio Vers 66 spricht; und daher die ganze unglückliche Hinzudichtung dieses elenden Alleingesprächs, das übrigens in Form und Ausdruck genug Zeichen der Unechtheit an sich trägt. Wie kann man z. B. sagen: *quantum ego corde conspicio meo* Vers 3? Was heisst ferner Vers 6 *praefulciri miseriis?* Weiter soll nach Vers 10 der Leno von jedem seiner Leute ein Geburtstagspräsent verlangt haben, da er doch 1, 2, 45 sqq. nur verlangt, die Frauenzimmer sollten machen, dass von ihren Liebhabern dergleichen in Masse herbeigebracht würden. Alles also falsch verstanden, falsch angewendet, falsch ergänzt und gedichtet.

Der Schluss ist, dass mit Vers 75 der vorigen Scene der Act schliesst, und wieder Musik eintrat, und dass

(Act III. Scene II.) der neue Act ohne vorherigen Monolog beginnt, wo, wie gesagt, Ballio und der Cocus mit Gefolge erscheinen, Letzerer um nebst seinen Leuten dem Leno das Geburtstagsessen zu kochen. Das Ganze enthält spasshafte Scherze über den Koch und die Köche überhaupt. Am Ende gehen Alle zum Leno hinein, und letzterer sagt noch, dass er drinnen alle seine Leute warnen wolle, dem Pseudolus in nichts zu trauen, weil er wisse, dass dieser ihn um die Phönicium betrügen wolle.

Diese Scene ist einzig in ihrer Art; nur muss man das Echte nehmen, und das Unechte weglassen; und unecht ist gewiss ein grosser Theil derselben; was nun zu gewahren Niemanden wundern wird, der das Schicksal dieser belustigenden Erzeugnisse wohl zu erwägen vermag. Gegenwärtige Scene gehörte aber gewiss zu den belustigendsten. Beide, der Leno wie der Koch, ergötzen sich zusammen durch die derbsten, gediegensten

und erheiterndsten Spässe. Natürlich dass solche Stellen möglich verlängt oder verändert und vervollständigt wurden. Denn die Schauspieler und Theaterunternehmer hielten das Manuscript für ihr Eigenthum, das sie nach ihrem Gelüst und Belieben abzuändern und auszuschmücken gar kein Bedenken trugen. Und so glaube ich denn, dass etwas Aehnliches, und zwar in ziemlich bedeutendem Massstabe auch hier vorgegangen sein mag. Ich bin nämlich der Ueberzeugung, dass die ganze Stelle von Vers 21 bis mit Vers 59 später zugedichtet wurde, und dass ursprünglich auf Vers 20 alsbald Vers 60 folgte, so:

me nemo potest
Minoris quisquam numo ut surgam subigere:
Verum pro pretio facio ut opera appareat
Mea, quo conductus veni.

Gründe sind: 1) die Beschaffenheit der Stelle selbst, die sich in ihrer Ausführung gar zu sehr als ein zu üppig wuchernder Auswuchs beurkundet, fast ähnlich wie Aulul. 3, 5, 21—62. Das ganze Geflecht enthält viel Unsinn, ja fast nichts als Unsinn, während alles Uebrige sehr vernünftig und nüchtern, wiewohl in heiterm Tone gehalten ist. Nur zu oft aber wird der heitere Ton eines echten Dichters von seinen Nachtretern ins Uebermass getrieben. Hier ist Alles grosse Uebertreibung.

2) Vers 28 ist *sinapis* offenbar kurz gebraucht, ein wohl nicht unscheinbarer Prosode. Die Lesart *scelera* statt *scelerata* dürfte wohl nicht gehen.

3) Vers 44 enthält offenbaren Unsinn. Ebenso Vers 52 und 54.

4) Was Vers 59 der Koch von sich sagt, ist ohne Zweifel sehr unverständig; denn welcher Koch wird von sich sagen: ja ich bin allerdings ein sehr theurer Koch. Allein dies geschieht blos hier, um wieder zum echten Dialog einzulenken, und das *carissimus* ist aus Vers 16 entnommen, wo es ganz recht an seinem Platze ist.

5) Endlich wird auch durch diesen Zusatz die Scene überhaupt unverhältnissmässig verlängert, da sie doch im Verhältniss zur Handlung nur eine Nebenscene ist und eine Nebensache behandelt.

Noch eine eingeschobene kürzere Stelle glaube ich unmittelbar vor Vers 88 zu erblicken, wo mehrere Umstände erscheinen, die den Verdacht der Unechtheit erregen können. Zuerst enthält Vers 85 nebst 86 etwas in der Form Befremdendes. Der Ausdruck *perdoces* und *quanti* würde geeignet erscheinen, wenn vorher von etwas Aehnlichem die Rede gewesen wäre. Allein in

dem Vorhergehenden thut zwar der Koch mit seiner Kunst gewaltig wichtig, es kommt jedoch kein Wort davon vor, dass er dem Ballio habe etwas lehren, oder dass dieser etwas habe von ihm lernen wollen. Sodann ist doch der Zusammenhang: *quanti me istuc coquinare doces, ut te servem* statt *quanti me istuc doces, ut etc.* überhaupt gewiss sehr sonderbar und im Gedanken fast solök. Endlich ist Vers 87 ziemlich undeutlich, wo nicht ganz ohne Sinn; und ich erkläre also die Stelle von Vers 83 bis zu Vers 87 für unecht.

Das Echte der Scene besteht also meiner Ansicht nach lediglich aus Vers 1—20, 60—82 und 88—114. Dieses Echte ist aber von sehr vorzüglicher Beschaffenheit.

(Act IV. Scene I.) Pseudolus bringt den Simmia herbei. Simmia hat sich als Harpax angezogen. Er ist unterweges stehen geblieben, so dass Pseudolus glaubt, er habe ihn angeführt und sei davon gegangen. Endlich kommt er ganz gemächlich heran. Simmia beweist dem Pseudolus, welchen grossen Muth er habe und wie gross sein Vertrauen sei, und Pseudolus dagegen verspricht ihn mit zum Schmause zu nehmen.

Die Sache ist gut; allein die Verse sind zuweilen ganz ausserordentlich holperig und schwer zurecht zu stellen. So Vers 7, 10, 20, 31, 47, 48, 49, 50, 53. Vers 10 ist die Rede *Istuc ego jam sat scio,* sehr leer und aushülflich angebracht. Auch im folgenden Vers 11 ist *At hoc volo, monere te* schwerfällig und unbeholfen. Vers 28 ist *te quoque* nicht recht verständlich.

Doch sind dies kleine Flecken, das Ganze gut.

(Act IV. Scene II.) Ballio tritt aus seinem Hause. Simmia macht sich an ihn und giebt ihm den Brief und das Geld. Ballio nimmt ihn mit hinein, um ihm die Phoenicium zu übergeben.

Hier ist nichts zu tadeln; Alles fest und haltbar.

(Act IV. Scene III.) Monolog des Pseudolus über die List des Simmia, und Erwartung ausdrückend, dass er herauskommen und die Phoenicium bringen soll, desgleichen Angst, dass nicht noch etwas dazwischen kommen möge.

(Act IV. Scene IV.) Simmia bringt sie geführt. Sie weint. Er belehrt sie, dass er sie nicht zum Soldaten, sondern zum Calidorus führe. Alle drei gehen ab zum Schmause.

(Act IV. Scene V.) Ballio frohlockt, dass nun Pseudolus die Phoenicium nicht entführen könne, da er sie eben an den Soldaten habe abgehen lassen, und wünscht, dass Simo kommen möge.

(Act IV. Scene VI.) Simo kommt, und Ballio verkündigt ihm,

dass Pseudolus hinters Licht geführt sei, weil er so eben die Phoenicium an den Miles entsandt habe.

Alles ist gut; nur eine Stelle erscheint befremdend, Vers 17 sqq., wo Ballio auf die Frage, ob Pseudolus sich habe bei ihm sehen lassen, antwortet, ja, sie wären Beide bei ihm gewesen, Calidorus und Pseudolus, und dann die Scene schildert, die bereits I, 3, 135—150 vorgegangen war, also vor dem gefassten und dem Ballio vom Simo kund gemachten Plan des Pseudolus, die Phoenicium zu entführen; welche Kundmachung erst nach I, 5, geschehen konnte. Dazu kommt, dass, ganz im Widerspruche damit, Vers 5 Ballio auf die Frage: *Venitne homo ad te?* antwortet: *Non.* Hier ist also jedenfalls eine Verwirrung oder Verfälschung vorgegangen.

Endlich ist auch überhaupt die Stipulation zwischen Simo und Ballio ein *Nimium*, das über alle Wahrscheinlichkeit geht, und das, um das Unglück des Ballio noch zu vermehren, vielleicht später eingeflochten worden ist, ob es gleich mit dem ganzen gegenwärtigen Schlusse des Dramas allerdings verflochten erscheint.

Wie also, wenn diese Scene in ihrer Grundgestalt nur aus Vers 1—8 und Vers 25—40 bestand? Denn offenbare Widersprüche hat Plautus nicht gemacht. Sie entstanden aber durch die Verfälschungen solcher Dichter, die sich um dergleichen wenig kümmerten, wenn nur dadurch das Drama um irgend ein Motiv oder Interesse vermehrt wurde.

(Act IV. Scene VII.) Eine der ausgezeichnetsten Scenen, die es irgend giebt. Der eigentliche Harpax kommt, Ballio will sich an ihn machen, um von ihm zu ziehen, als Harpax an dessen Thüre klopft. Harpax giebt sich als Abgesandten des Soldaten zu erkennen. Da glaubt Ballio, er sei ein Abgesandter vom Pseudolus, der ihn hinter das Licht führen wolle, bis er endlich sieht, dass er um die Phoenicium betrogen ist, und dem Harpax das ganze Geld zurückgeben muss. Er geht mit diesem auf den Markt, um ihn zu befriedigen.

Den Eingang bildet ein Gemeinplatz über die dienstische Folgsamkeit, dessen Anfang grosse Aehnlichkeit mit Stich. I, 2, 1 und dessen Ganzes sich in mehrern ähnlichen Stellen im Plautus wiederfindet, z. B. Mostell. IV, 1, 1 sqq. Diese ganze Moral aber scheint hier bei dieser Sendung nicht an der Stelle zu sein. Die Aehnlichkeit mit der Stelle aus der Mostellaria und deren einzelnen Ausdrücken ist auffallend. Auch giebt es schlechte Dictionen darin, z. B. Vers 7 *nisi uti improbis se artibus teneant.* So ist auch Vers 10 logisch nicht richtig. Denn dies *arbitrari* kann nicht geboten werden. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das

ganze Canticum später hinzugekommen sei, und dass Harpax ohne alle solche Philosophie und ohne zu reden herankommt, und die Thür des Ballio sucht und findet, worauf denn die Scene sich mit Vers 21 anfängt. Von da an geht Alles vortrefflich vor sich, Hier ist Alles classisch und plautinisch gehalten. Alles vernünftig und characteristisch und dabei höchst komisch. Nur Weniges ist offenbar verdächtig; so Vers 69 mit Zubehör, weil hier Simo seinen Theil an den 5 Minen verlangt, und Ballio sie ihm sogar ganz zugesteht. Da ein solcher Vertrag für diesen Fall nicht vorgekommen ist, so zeigt sich hier offenbare Untergeschobenheit. Ich halte daher den ganzen Passus Vers 67—70 für unecht.

Endlich ist das Gleiche von 123—127 zu halten: denn wie kann Ballio Vers 124 sagen: *quod promisi per jocum?* Da ja doch IV, 6, 15 sqq. eine völlige Stipulation vorgegangen war? Und wie kann Vers 127 Simo sagen: *quid deliquit?* da ja doch die Sache immer ein Betrug blieb? Und wie kann endlich Simo, wenn er in der That die *viginti minas* aus Vers 123 zu erhalten hat, dann noch Vers 128 sagen: *at me viginti modicis multavit minis?* Da er ja dann ganz und gar keinen Schaden dabei hat? Alles hängt aber ganz wohl zusammen, wenn auf Vers 122 alsbald Vers 128 folgt. Und so muss auch noch Vers 131 nothwendig ausgemärzt werden.

Diese Scene ist der letzte ungetrübte Sonnenglanz der echten Plautinität in diesem Drama. Denn was wir nun noch besitzen, ist lahm und hinkt und erscheint verpfuscht in Versen wie Inhalt und Begebenheit.

(Act IV. Scene VIII.) Und zwar ist hier zuerst das doppelte *Pseudolo insidias dare* und *dabo* Vers 2 und 8 verdächtig. Und wie kann Vers 1 Simo sagen: *Bene ego illum tetigi*, da er noch nichts erhalten hat?

(Act V. Scene I.) Was heisst hier Vers 8: *ita victu excurato etc.?* Was sind Vers 10 die *ambages?* Was das *hoc* Vers 11? und das *deis proximum* Vers 14. Was ist Vers 20 für eine Construction? und welcher Rhythmus? Was aber Vers 28—30 für eine Consecution? *Postquam opus perpetravi, illos reliqui in convivio?* Und auf gleiche Art elend ist das ganze Ende dieses schönen Canticums.

(Vers V. Scene II.) Was man nun aber endlich zu dieser Schlussscene sagen soll, weiss man ganz und gar nicht. Hier ist Unsinn über Unsinn, Unverstand über Unverstand und dramatischer Pfuscherjammer ohne Mass zusammen gehäuft, den rhythmischen Wirrwarr nicht zu betrachten.

Da Simo die 20 Minen gern und willig zu geben bereit ist und auch Vers 29 wirklich giebt, was soll da Vers 8 die Hoffnung in *hoc*, d. i. *Pseudolo* noch bedeuten? Die Redensart Vers 26: *Derides? pessimus* ist ziemlich heterogen mit Vers 28.

Vers 32 heisst *Onera hunc hominem atque me consequere hac* so viel als: Gieb mir die 20 Minen, und folge mir, nämlich zum Schmause, und dies ist vielleicht ein echter Vers. Das *hunc hominem* aber ist in dem nun Folgenden falsch verstanden und, um es zu erklären, auf einmal Ballio dazu genommen worden, der hier auftritt, man weiss nicht woher und wozu, ganz ohne Lamenten, ohne Motiv und ohne Vernunft. Simo dagegen kommt ganz aus dem Spiele, bis zu Vers 49, wo sich die merkwürdigen, seien es nun Cretiker oder Bacchien, anschliessen, die das Stück beenden, wie keines weiter beendet wird im ganzen Plautus. Dies Alles zusammengenommen, ist Beweises genug, dass hier Pseudo-Pseudolus, und nicht der wahre spielt. Dieser ganze Schluss ist Pfuscherei.

Und so sehen wir denn, wie auch Pseudolus eine Beute der Zeit, der Verfälschung, der Pfuscheranmassung und Gewaltthat geworden ist. Es fand sich nämlich ein unvollkommenes Manuscript echter Scenen des Pseudolus vor. Diese echten Scenen wurden durch irgend einen Dichtergeist ergänzt, so gut es ging. Das Ende fehlte und wurde hinzu gedichtet. Die echten Scenen selbst waren entweder schon, oder wurden durch den Dichterpfuscher hier und da verlängt und neue Motive hinzugefügt. Nur Weniges blieb von diesen Harpienkrallen gänzlich verschont, das herauszufinden und das Echte darzuthun, eine Pflicht der Kritik, und eine Genugthuung ist, die wir dem wahren Plautus für so vielfältige Beeinträchtigungen durch Afterpoeten und Afterkunst, die er erlitten, wenn auch spät, nach aller Macht zu verschaffen bestrebt sein müssen. Ich habe, nach meiner Ansicht, in dem Vorhergehenden das Echte bezeichnet, und Andere mögen dazu und daran thun, was ihnen beliebt. Allein es sei mir nur noch die Bemerkung erlaubt, dass durch eine gesuchte und gezwungene Vindicirung der eigentliche Poet und die Poesie und das classische Alterthum keinesweges gewinnt. Es ist besser, wenig Echtes anzuerkennen, als die Vermischung des Echten mit Unechtem gutzuheissen, weil dies ebensowohl Geringschätzung des Echten, wie Hochschätzung des Schlechten verräth, zwei Dinge, die geradehin zur Unkritik führen müssen.

Rudens.

Rudens gehört ohne Zweifel zu den wenigen, die möglichst vollständig und wenigst verfälscht zu uns überkommen sind. Hier ist antike Sprache, ernste, kräftige Komik und gute Gestaltung von Anfang bis Ende. Alsbald der Arcturus als Prolog ist eine erquickliche Person, und dessen Exposition meisterhaft. Die Urdichtung war von Diphilus, der auch die Casina machte.

Die Scene ist am Meeresufer bei Cyrene in Afrika. Man sieht Felsen etc., einen Tempel der Venus, und in dessen Nähe das Haus des Daemones, eines atheniensischen Alten, der sich dort angekauft, nachdem er Athen verlassen, wo er um das Seinige gekommen war, und eine Tochter durch Räuber verloren hatte. Diese Tochter, Palaestra genannt, hatte Labrax nebst noch einem Mädchen gekauft, und war gleichfalls nach Cyrene gezogen. Hier liebt sie Pleusidippus, und hat dem Labrax ein Pfand auf sie gegeben, der ihn auch zu einem Festopfer in den Tempel der Venus hinbestellt hat. Unterdessen war ein Sicilier, Charmides, mit dem Labrax bekannt geworden und hatte ihm gerathen, doch nach Syracus mit den Mädchen zu gehen, weil er dort viel mehr durch sie gewinnen könne. Dazu hatte sich denn Labrax auch alsbald entschlossen, und war zu Schiffe gegangen, ohne sich weiter um Pleusidippus und sein von ihm erhaltenes Pfand zu bekümmern. Allein bald nach der Abfahrt entstand ein Sturm, Labrax litt Schiffbruch, und sein Eigenthum ward eine Beute der Wellen. Die Personen aber retteten sich und schwammen oder kamen eben bei dem Tempel der Venus und dem Hause des Daemones ans Land. Dessen Knecht Gripus fischt ein Kästchen mit einem Schiffsseil aus dem Meere, worin die Spielsachen der Palaestra befindlich sind. Die Mädchen retten sich in den Tempel, wo sie von dem Daemones und dem dazukommenden Pleusidippus gegen den Labrax beschützt werden. Hier offenbart sich, dass die Palaestra des Daemones Tochter ist, die dann dem Pleusidippus zur Ehehälfte gegeben wird.

(Act I. Sc. I u. II.) Es ist eigentlich falsch, diese Scene als eine abgesonderte von der folgenden zu betrachten, da es auf diese Art scheinen könnte, als sei sie Monolog. Dies ist sie aber nicht, sondern wir müssen uns die Sache in einem Fortgange denken. Der Sturm in vergangener Nacht hatte das Dach des Hauses des Daemones beschädigt. Daemones und Sceparnio sind eben beschäftigt, Lehm fertig zu machen, um die entstandenen Lücken mit Schilf auszufüllen; da kommt Pleusidippus mit eini-

gen Helfershelfern herbei, mit denen er, weil er den Plan des Labrax erfahren hatte, zum Hafen geeilt war, und nun, da er ihn dort nicht gefunden, hierher kommt, um zu sehen, ob er nicht doch noch, wie er ihm zugesagt, beim Tempel der Venus angekommen sei. Er fragt den Daemones, ob er keinen dergleichen gesehen, und während dieser es verneint, erblicken sie am Ufer Schiffbrüchige herangeschwommen kommen, und Pleusidippus geht den Augenblick dahin ab, um zu sehen, ob es Labrax sei. Dann sieht Sceparnio, wie sich zwei Frauenzimmer in einen Kahn gerettet haben, in dem sie ans Ufer schwimmen. Ehe diese aber heran kommen, geht Daemones mit Sceparnio ab, theils um Schilf zum Dachdecken zu besorgen, theils weil Daemones nicht will, dass sich Sceparnio weiter um fremde Sachen bekümmern soll. So kommen die Mädchen heran auf die Scene.

Dies ist also als ein scenischer Fortgang zu betrachten, zu dem die 6 Verse, die Sceparnio spricht, den Eingang bilden, indem sie zuvor den Zuschauer mit dem äussern Verhältniss bekannt machen. Die Hauptsache ist, dass wir uns, ausser dem Sceparnio, auch zugleich den Daemones auf der Scene, wiewohl in einiger Entfernung von Jenem, zu denken haben.

(Act I. Scene III.) Die beiden Mädchen hatten sich also in den Kahn gerettet. Der Kahn ward von den Wellen ans Ufer getrieben, als auf einmal eine Welle über ihn schlägt und das eine der Mädchen, Ampelisca, herauswirft. Sie richtet sich jedoch auf und watet zum Ufer. Die andere springt selbst heraus und watet gleichfalls zum Ufer; Beide kommen jedoch an verschiedenen Stellen ans Land, so dass sie von einander nicht wissen, und Palaestra denkt nicht anders, als Ampelisca sei in den Wellen umgekommen. Sie beklagt sich über ihr trauriges Schicksal und ihre Verlassenheit.

Die Verse sind oft schwierig zurecht zu setzen und keinenfalls ohne Zusätze und Veränderungen.

(Act I. Scene IV.) Ampelisca kommt gleichfalls heran. Sie erkennen sich beide, erblicken den Tempel und flehen die Gottheit um Schutz an.

(Act I. Scene V.) Die Priesterin der Venus tritt heraus, und erkundigt sich nach ihrem Schicksal. Sie flehen um ihre Hülfe und gehen mit in den Tempel.

Sowohl um die Mitte, Vers 10—16, als am Ende, dürfte wohl metrisch und grammatisch nicht Alles richtig stehen. So Vers 16 *voluisti* und Vers 27: *Fateor*, 30: *Quo nostra copia valebit*, und 31, 32: *amice benigneque honorem nostrum habes.*

Oportet. Dieselbe zerflossene und nichtige Diction, die wir auch in andern ähnlichen Stellen und Canticis finden, und die man nur nicht etwa für classisch halten darf.

(Act II. Scene I.) Fischer treten auf und schildern ihr dürftiges Leben. Sie versprechen sich wenig von ihrem vorhabenden Fange, und bitten die Venus um Hülfe dazu.

(Act II. Scene II.) Trachalio, des Pleusidippus Diener, hat sich hergemacht, um seinen Herrn, wie er ihm befohlen, beim Tempel der Venus zu erwarten. Er erkundigt sich bei den Fischern, ob sie Einen von des Pleusidippus Gestalt, oder wie den Leno hier gesehen. Sie verneinen es und gehen ab. Trachalio vermuthet also Betrug von Seiten des Labrax und will sich im Tempel genauer erkundigen.

(Act II. Scene III.) Da tritt Ampelisca mit einem Eimer heraus, um Wasser für den Tempel bei Daemones zu holen. Von ihr erfährt Trachalio, was vorgegangen ist, und wie es steht, und dass Palaestra im Tempel trostlos ist, weil sie vermuthet, dass der *vidulus* mit ihren Crepundien, woran sie ihre Eltern noch dereinst zu erkennen hoffte, im Schiffbruche verloren gegangen sei. Trachalio, um die Palaestrio zu trösten, geht in den Tempel; Ampelisca klopft an des Daemones Thüre.

(Act II. Scene IV.) Sceparnio, des Daemones Diener, kommt heraus und scherzt mit der Ampelisca. Ampelisca giebt ihm den Eimer, und er geht hinein, um das Wasser herauszuholen. Während nun Ampelisca auf ihn wartet, erblickt sie den Labrax und Charmides herankommen, und entflieht in den Tempel.

(Act II. Scene V.) Sceparnio kommt heraus mit dem Wasser, und sucht die Ampelisca. Endlich trägt er selbst den Eimer in den Tempel hinein.

(Act II. Scene VI.) Labrax und Charmides kommen an, und machen sich gegenseitige Vorwürfe, jener, dass er diesem gefolgt, dieser, dass er mit einem so schlechten Kerl zu Schiffe gegangen sei, und beklagen ihre Verluste.

(Act II. Scene VII.) Sceparnio tritt aus dem Tempel, und sagt, dass drinnen zwei Frauenzimmer am Altare Hülfe flehend gesessen hätten. Labrax schliesst alsbald, dass es seine Mädchen seien, und eilt hinein. Nachdem Charmides den Sceparnio vergebens um ein trocknes Gewand und eine Stelle zum Schlafen gebeten hat, und dieser abgegangen ist, geht auch er in den Tempel, theils um zu ruhen, theils um zu sehen, wie es steht.

(Act III. Scene I.) Daemones tritt aus seiner Thür, und erzählt, wie er in vergangener Nacht in einem Traume einer

Schwalbe gegen einen Affen Beistand geleistet. Indem hört er einen Spectakel im Tempel.

(Act III. Scene II.) Trachalio stürzt heraus und erzählt, dass drinnen Labrax die Mädchen habe wollen vom Altare reissen, und die Priesterin gemisshandelt habe. Daemones ruft seine Leute heraus, und eilt mit ihnen in den Tempel.

(Act III. Scene III.) Palaestra und Ampelisca kommen heraus, und Trachalio tröstet sie, und heisst sie sich auf den Altar vor dem Tempel setzen, wo er sie beschützen will.

(Act III. Scene IV.) Daemones treibt den Labrax aus dem Tempel; dieser versucht Angriffe, wird aber durch die Lorarier im Zaume gehalten. Trachalio erklärt ihm, die Palaestra sei von edler Geburt, und in Athen geboren. Trachalio geht ab, um den Pleusidippus aufzusuchen, und empfiehlt dem Daemones die Mädchen.

(Act III. Scene V.) Daemones lässt zwei Lorarier grosse Keulen herausholen, und stellt sie rechts und links vom Labrax auf. So befiehlt er ihnen zu stehen, bis Pleusidippus kommen würde, und dann ins Haus zu gehen. Er geht ab. Streit zwischen den Lorariern und Labrax.

(Act III. Scene VI.) Pleusidippus kommt an, und citirt den Labrax vor Gericht wegen des Pfandes. Er ergreift ihn, und heisst die Mädchen da sitzen, bis er wiederkommen werde. Die Lorarier rathen jedoch, dass sie unterdess mit zum Daemones hinein gehen sollen. Dies geschieht. Pleusidippus schleppt den Labrax fort. Charmides folgt in der Ferne, um zu sehen, wie es ihm gehen wird.

(Act IV. Scene I.) Daemones freut sich über seine hübschen Clientinnen, und sagt, dass seine Frau sehr eifersüchtig auf sie sei. Er wundert sich, wo Gripus bleibt, der auf den Fischfang ausgegangen sei. Da ruft ihn die Frau zum Frühstück, und er geht hinein.

(Act IV. Scene II.) Gripus kommt mit einem im Netz aufgefischten *vidulus* unter dem Arm, hinter sich her ein Ende von einem Schiffsseil schleppend. Er gratulirt sich über den Fang, und verspricht sich goldene Berge davon.

(Act IV. Scene III.) Trachalio fasst ihn beim Schiffsseil, und behauptet zu wissen, wessen der *vidulus* sei. Gripus dagegen streitet, er sei sein, da er ihn gefunden. Sie vereinigen sich endlich, den Daemones zum Schiedsrichter zu nehmen. — Eine treffliche Scene.

(Act IV. Scene IV.) Daemones bringt seine Clientinnen doch wieder heraus, wegen Eifersucht seiner Frau, und heisst

sie wieder am Altare Platz nehmen, wo er ihnen seinen vollen Schutz verspricht. Da nahen ihm Gripus und Trachalio mit dem *vidulus*, und verlangen sein Schiedsurtheil. Palaestra erkennt das Kästchen mit den Crepundiis als das ihre an, und es entdeckt sich, dass Palaestra des Daemones Tochter ist. Daemones nimmt nun die Mädchen wieder mit hinein. Gripus geht in Verzweiflung ab.

(Act IV. Scene V.) Daemones schildert sein und seiner Frauen Glück wegen der gefundenen Tochter. Er erwartet den Trachalio, um ihn zum Pleusidippus zu schicken.

Etwas Befremdendes hat hier die Veränderung des Versmasses Vers 15. Dazu kommt, dass der erstere Theil bis dahin nicht ganz ohne Tadel ist. Vers 7 ist die Verbindung dessen, was hier gesagt wird, mit dem unmittelbar Vorhergehenden etwas dürftig und gewaltsam. Desgleichen Vers 12 die Frage: *Quid conspicor?* da sich Daemones ja doch darüber nicht wundern kann. Höchst wahrscheinlich ist Vers 1—14 fremder Zusatz, und Daemones hat ursprünglich nur Vers 15—19 gesprochen, da dies vollkommen hinreicht.

(Act IV. Scene VI.) Palaestra drinnen hat den Trachalio gebeten, den Pleusidippus herbeizuholen. Trachalio heraustretend verspricht es ihr, hineinwärts redend. Daemones heisst ihn eilen, und verspricht zu seiner Freilassung mitzuwirken.

(Act IV. Scene VII.) Gripus macht sich an Daemones, um ihn zu persuadiren wegen des *vidulus*. Daemones aber meint, was nicht ihm gehöre, werde er nicht behalten. Gripus geht grollend ab; Daemones hinein, um zu einem Opfer und einem Schmause Anstalten zu treffen.

(Act IV. Scene VIII.) Pleusidippus tritt mit Trachalio auf, und drückt seine Freude über die gemachten Entdeckungen aus. Sie gehen hinein zum Daemones.

(Act V. Scene I.) Labrax, den Pleusidippus gerichtlich verklagt und den Prozess gewonnen hat, kommt lamentirend, um wenigstens seine andere Sclavin, die Ampelisca, im Tempel aufzusuchen.

(Act V. Scene II.) Da tritt Gripus auf, einen Spiess reinigend, und spricht im Monolog über den Vidulus. Labrax macht sich an ihn, und fragt ihn, ob er einen gefunden, und sagt, was Alles darin gewesen sei. Gripus verspricht, ihm denselben zuzuweisen, wenn er ihm eine gewisse Summe versprechen wolle. Labrax verspricht sie mit einem Schwur, und Gripus geht hinein, den Daemones herauszuholen.

(Act V. Scene III.) Gripus bringt den Daemones heraus,

und Daemones bringt dem Labrax den *vidulus* nebst Inhalt, mit Ausnahme der Crepundien. Da er aber hört, dass Labrax dem Gripus eine Summe stipulirt habe, so nimmt er sich der Sache an, und richtet es so ein, dass für die Hälfte der Summe Ampelisca, und für die andere Hälfte Gripus frei werden sollen. Labrax geht es ein; und Daemones ladet ihn zu sich zum Schmause.

So reihen sich die Scenen dieses alterthümlichen Theaterstücks, ungekünstelt, aber kunstvoll, ohne affectirte Lebendigkeit, aber voll Leben und Interesse, ohne gesuchte Witze, und doch voller geistreicher Wendungen und Bemerkungen in natürlichem Gange an einander, indem sie vom Anfange bis Ende den Leser fesseln. Es ist ohne Zweifel ein echt plautinisches Stück, vergleichbar einem alterthümlichen Haine, wo jeder Gang, jeder Sitz, jeder Baum und jeder Rasenplatz von Solidität und vernünftigem Sinne zeugen. Nur wenige Stellen sind verfälscht oder untergeschoben; das Ganze echt, und, wie wenig Stücke, vollständig. Dies diene also, nebst den oben schon von uns bezeichneten Stücken, hauptsächlich mit als Norm bei der Bestimmung des Echten und nicht Echten im Plautus. Welcher ungeheuere Unterschied zwischen diesem kräftigen, sichern und vernünftigen, aber einfachen Gange und dem, der sich im Perser, Poenulus, Mercator, Bacchides, Epidicus findet! Hier sieht der kunstgeweihtere Blick einen Unterschied, nicht ungleich dem zwischen einem echten Diamanten, und einem dem ähnlich geschliffenen Bachkiesel. Hier erkennt Jeder wohl leicht den echten Dichtergriffel; möchte nur Jeder auch so leicht den Nimbus des Pseudogeistes durchschauen. Dazu aber kann uns eben die Lectüre solcher echten Stücke geschickt machen, wie Rudens, Aulularia, Asinaria, Casina, Amphitruo, Captiven. Sie geben uns ein deutliches Bild von der echten Form, Sprache, Witz, Logik und Anordnung, wie sie Plautus gehabt und angewendet hat. Was diesem Bilde nicht angemessen ist, was von dieser Einfachheit, Logik, Sprache, Witz und Harmonie abweicht, das dürfen wir kühn in unserm Verzeichniss, wonicht als unplautinisch, so doch als der Unplautinität und Untergeschobenheit als im hohen Grade verdächtig aufführen.

Inhalt.


U. C. BERKELEY LIBRARIES
C045905121



